

garcía LORCA

LUNES DE REVOLUCION

director: guillermo cabrera infante
subdirector: pablo armando fernández
dirección: artística raúl martínez y miguel cutillas
No. 119, agosto 21 de 1961.



•HOMENAJE A FEDERICO•

El pasado 18 de este mes se cumplió el vigésimo quinto aniversario del asesinato —no se le puede llamar muerte— de García Lorca. Una madrugada similar, 25 años atrás, según nos cuenta Antonio Machado, "se le vio caminar entre fusiles". Eran los fusiles de las hordas franquistas, los fusiles que apretaban no simples soldados, sino el nazismo hitlerista, la quijada arrogante del bufón fascista, la turbia sotana del clericalismo, el relumbrón desvanecido de la aristocracia carlista, la bota insolente del militarismo. Sí, detrás de aquellos soldados, de sus fusiles brillando a muerte en la fría madrugada, estaban las fuerzas más oscuras y retrógradas de la humanidad. Fueron ellas las que apretaron el disparador que segara la voz más pura y auténtica de España. La voz que se había alzado para denunciar a la guardia civil esclavizadora; la voz que había penetrado como un grito la sórdida beatería aldeana, desgarrándola; la voz que era como una espada de luz entre tanta hipocresía y gazmoñería. Era su voz, la voz de Federico, voz de pueblo, limpia y fresca. En ella estaba lo mejor de España, de esa España imperecedera que hoy sufre la más estúpida dictadura.

Quisieron asesinar en Federico la cultura. Porque el oscurantismo no puede tolerar la verdad del pensamiento. Ya los maestros de Franco y Falange habían sentado la pauta: "Cuando oigo pronunciar la palabra cultura —había dicho Goebbels— saco mi pistola y disparo". No fue un acto gratuito. Los fascistas estaban muy conscientes de que la cultura es también un arma, y un arma muy eficaz, tan poderosa como las balas. Por eso asesinaron a Federico.

El asesinato de García Lorca es un llamado a la conciencia del hombre. El le dice que lo más hondo y legítimo del pensamiento humano no es un salto en el vacío; él está demostrando que la cultura, esto es, el espíritu humano, es instrumento poderoso al que temen los expoliadores de pueblos, y que puesto en manos del pueblo es trinchera desde la cual se pueden librar decisivas batallas. García Lorca y su muerte señalan el camino a los intelectuales honestos que buscan con su obra ayudar al hombre a construir un mundo mejor.

Por eso no es casual —no lo es de ninguna manera— que coincidiendo con el aniversario de la muerte de Lorca, se haya inaugurado en Cuba el Primer Congreso de Escritores y Artistas. Es un homenaje a la gran voz poética española y "un toque de alerta", como diría Federico, para que los intelectuales comprendan el tamaño de su responsabilidad en esta hora estelar de nuestra patria.

Del mismo modo, LUNES quiere, con este número, dedicado totalmente a García Lorca, mostrar como ejemplo, el camino de su vida, y rendir homenaje de recordación a una voz que nunca morirá.

EN EL PRIMER CONGRESO DE ESCRITORES Y ARTISTAS

un clásico: GARCIA LORCA

Por Juan Marinello

No bastan veinticinco años para medir cabalmente el significado de un creador literario, si con su obra supo absorber y trasmutar la mejor tradición cultural de su pueblo. Tal es el caso de Federico García Lorca, cuyo abominable asesinato se recuerda hoy universalmente. Pero sí pueden hacerse algunas consideraciones tentativas sobre la esencia de una grandeza acatada en las más diversas latitudes.

El conocimiento personal no es indispensable para hacer juicio acertado sobre un escritor excepcional, pero a veces ofrece caminos sorprendentes para explicar las razones de su magnitud. Hay gentes que son su obra misma, fluyendo sin estorbo ni disimulo. Fue el caso de García Lorca; por lo que un trato demorado con su gracia entregaba luces íntimas válidas para anotar una singularidad de largo alcance. Tratemos de darle cuerpo a esta sospecha.

Conocí al gran poeta andaluz en su momento mejor. En 1930 Federico vivía un tiempo estelar. Muy joven, en la cercanía de los 30 años, se mostraba como una fuerza erguida, bullente, inagotable, inviolable a la declinación y el agotamiento. Era un muchacho —y ya había en esto una marca de su tamaño—, saludable y bullicioso, ebrio de vida y de canto. Un contacto breve con él dejaba la sensación que puede ofrecer un árbol lozano, un río encrespado, una mañana luminosa. Era, en verdad, una naturaleza fluyente amarrada a su tierra, pero ansiosa de todos los vientos.

El diálogo con Federico —que pasaba por las estaciones de la charla poblada de imágenes inesperadas y alusiones irónicas a la copla vieja, siempre recién nacida en su voz y en su guitarra—, daba cuenta exacta de una personalidad leal e inusitada, de una presencia decidida a no morir del todo. Nunca he podido leerlo después sin hacerlo en su voz, en su gesto, en su acento. Porque oírle decir sus poemas era descubrir su don hondo y liberado, voluntariosamente nacional y, por ello, dueño de todas las alturas. Esa pena con garbo y aire, esa sorpresa genuina (que estremecía al mismo poeta), esos terrores de larga vida y gesto infantil, esa resonancia con lo íntimo y lo desconocido, esa sintonía con gentes y ademanes—, todo lo que hace de su poema y de su teatro una encarnación duradera y feliz, estaba en su decir grave y querencioso, en aquella comunicación que cada quien imaginaba nacida para su atención.

El modo nuevo, libérrimo, genialmente arbitrario a veces, de Federico, levantó en la Cuba de 1930 el ceño asustado de escritores maduros, muy presos de las maneras transitadas. Las gentes de mejor sensibilidad recibieron con avidez sorprendida el verso inesperado, y le adivinaron la calidad y la hondura a través de su resonancia popular y de aquella conexión de raíz con lo nuestro que lo hacía pronto materia entrañable. Por ello se dio el caso, no repetido después, de que un escritor en la etapa ascendente y con lenguaje inusual, fuese recibido en nuestra isla como un valor cumplido, de estatura incambiable. Porque es lo cierto que nuestros mejores hombres del año 30 ofrecieron al muchacho presuroso y alegre un homenaje de escritor clásico.

Creo que en el obligado recuento realizado ahora en el aniversario de su monstruoso sacrificio, la condición de clásico se le confirma y se le ahonda a Federico García Lorca. Cuando Pierre Vilar le concede preeminencia universal sobre sus contemporáneos no hace sino señalarle un lugar junto a Manrique y a Góngora, junto a Quevedo y a Lope, sus padres legítimos. Hijo de aquella originalidad de tierra y sangre, de gama y bramido, de relámpago y cielo, de rosa y blasfemia, García Lorca está al nivel de sus elocuentes progenitores. Como ellos, es un hombre de pie en medio de una llanura remordida de encontronazos sangrientos; como ellos, es un hombre en pelea contra sí mismo, pero de cara a su contorno agresivo. La sobriedad sentenciosa y puntual de Jorge Manrique —"nuestra vida son los ríos"—, está en el poema de Federico. Y la magia secreta, luz y sombra, del racionero de Córdoba. Quevedo, quizás el escritor más encarnizadamente español, muestra su humor renegrido y su aire soberano en el romance y en el teatro del autor de **Yerma**. Lope de Vega le regala aquel entendimiento y gusto de lo popular que es claridad permanente en la obra de nuestro amigo genial.

Esa fidelidad de raíz con la naturaleza y los modos de su pueblo es lo que sustenta la inmortalidad de García Lorca. Pero, y he aquí una cuestión de mucha enjundia, ningún clásico lo es si no salta las bardas de su recinto nacional, impulsado por vientos de novedad poderosa. Federico es la progenie y su tiempo, la tradición en vacaciones, la historia saliéndose de sí misma. Por esta razón, su novedad asombra sin irritar y su tono inusitado se recibe como un atrevimiento en que todos ponemos las manos.

¿Y por dónde estará la esencial novedad, lo que trae Federico a una literatura grande, pero siempre amenazada por sus duros garfios voluntariosos? Difícil es decirlo en un comentario al paso; pero creo que en un desarrollo dilatado de la cuestión tendríamos que ofrecer mucho espacio al modo en que la vieja elocuencia definidora del Romancero se viste de luces modernas en la imagen inesperada y centera, en la anchura del campo en que lo popular asienta sus reales. Porque hay que anotar en García Lorca la victoria de haberle ganado nuevas tierras al aliento de su pueblo. Nunca, hasta él, la palabra consabida y reiterada de las canciones primitivas de España alcanzó vuelo tan libre y alto. A eso se debe, sin duda, que lectores no españoles, al leer a Federico en sus idiomas, alcancen la sustancia vieja y novísima de sus versos. Es de mucho interés el modo en que nuestro gran poeta enjuicia en sus poemas a los extranjeros, a los ingleses, a los franceses, a los estadunidenses; no es ajeno, por su universalidad raigal, a ningún gesto no español, pero levanta contra lo de afuera el ánimo peleador que no admite sumisiones. Recuérdese su verso sencillo y fiero: "Aquí somos otra gente..." Y este grito, de entraña histórica, es el que le entienden bien todos los hombres.

Por otros caminos supera García Lorca lo español, sin dejar de obedecerlo. Parece averiguado que ninguna literatura muestra, como la de España, tan definida capacidad para darnos lo misterioso y lo terrorífico. Es posible que vista la cosa en su fondo, encontrásemos que se trata de una de las hazañas del realismo hispánico. Quevedo es, en esta cuerda, el gran modelo. Su don de miedo teológico es inmedible; su poder para imaginar monstruos, impasable. Español por los cinco costados, el hombre de la **Política de Dios** construye sus monstruos con

pedazos humanos, con lo que le ha ido dejando en las manos la querella de sus vecinos y rivales; su medida de invención es tanta que sus criaturas contrahechas espantan por su humanidad desesperada y atraen por el envés familiar de sus voces. Sólo un realismo sin fondo puede engendrar una irrealidad tan cercana.

García Lorca posee el poder quevediano de evocar gentes y mundos muy distantes de lo presente; pero tal poder se ejerce en Federico por vías situadas a distinto nivel. El misterio y el terror —hijos, como en Quevedo, de los jugos de la inmediata realidad—, rondan, atisbando, toda la escritura de Federico. Hay en su obra como un transfondo impalpable, pero presente, como un velo de hilos que nacen de la sombra y vuelven a ella. El terror, gran criatura de García Lorca, se produce por alusiones sobrias y eficaces ("¿Has oído ladrar, hermano, un perro asirio...?"), ("En la casa donde hay un cáncer..."), y queda el lector preso de un embrujo que se alarga en él por los caminos de su propia imaginación. El poeta, niño terrible, echa a jugar la verdad y la mentira, la sangre y el sueño, lo cercano y lo inasequible. Y este juego peligroso, tan expuesto al artificio estéril, sólo pueden jugarlo los artistas de tamaño entero.

Desde luego que todo juego de luces y sombras queda sorprendido al fin por la presencia de la muerte. Fue adivinación considerable de Antonio Machado dar la palabra a la muerte en el poema en que llora el asesinato de Federico. La muerte es, en efecto, en el verso y en el teatro del poeta de Granada, un amor evocado sin descanso. Está en su canto a la vida, en el ademán del torero, en el intento del conspirador, en el charol de los guardias civiles, en las angustias obstinadas de sus mujeres, en la ansiedad de sus adolescentes y en el gesto frágil, abortado, de sus personajes grotescos. También como Quevedo, el polo inmantador del desangramiento ofrece vida poderosa y duradera a sus mejores encarnaciones.

Con esa carga preciosa de tradición y pueblo, de misterio y de horror, de gracia y de muerte, llega Federico a la escena española. No afirmamos cosa desbordada al decir que el gran creador lírico llevaba camino de sacar el teatro de su tierra del prolongadísimo colapso que ha sufrido por siglos. No porque estimemos que hay en la farsa lorquiana obra de similar altura a las de Lope, Calderón, Moreto, Tirso o Alarcón, sino porque en lo que nos dejó está la sustancia de un teatro grande y pleno, el de más calidad de cuantos hayan asomado la cabeza del XVI a nuestro tiempo. Todo lo que es enraizamiento en las viejas montañas y novedad de ley poderosa está en el tablado de Federico. Sus personajes son los de sus poemas, pero contrastados, entrelazados, sangrados, en una afilada realidad española, cercada siempre del viento del pueblo, del misterio envolvente, de los grandes miedos telúricos, de las claras esperanzas andadoras. Gran teatro, de lo mejor de nuestro día, de lo mejor del tiempo futuro. Porque los personajes escénicos de García Lorca poseen tanta riqueza de realidad y de sueño, de vida y de muerte, que mañana, quizá en su primer cumple-siglos, estarán ganando la hazaña cideana, las más altas victorias.

Y todo esto, el lirismo más puro y válido de su generación y el teatro más logrado de su tiempo español, quedó roto, despedazado por las balas de la barbarie franquista. Nada tan profundo y simbólico como este crimen sin sentido ni remisión. Federico García Lorca era una expresión soberana de su pueblo, un triunfo del ingenio español, una fuerza en firme ascenso, una de las personalidades más sorprendentes y singulares de su tiempo europeo. Fue asesinado en el instante en que su vuelo cobraba fuerza invencible, en el momento mismo en que le bullían en la gracia de la frente creaciones de materia definitiva. No pudieron matar su genio, más visible ahora que el día terrible de su muerte; pero cortaron los tallos ansiosos de mil floraciones magnas.

Al recordar en este aniversario al gran amigo muerto, debemos reiterar nuestra decisión de hacerle un homenaje a la altura de su obra. No puede ser otro que el de combatir, con su misma voz de pueblo creador, contra los verdugos de España. No está lejana la liberación del gran pueblo de Federico García Lorca. Cuando veamos brillar en él una llama que no renunciará más a su dominio, habrá alzado el vuelo un genio nacional que enseñó en Cervantes su nivel y su fuerza. En la culminación de sus logros estará la voz vieja y nueva —inmortal—, de Federico García Lorca.

CRITICA DE LA POESIA

El fuego despierta en el bosque
Los troncos los corazones las manos las hojas
La felicidad en un solo ramillete
Confuso ligero blando azucarado
Es todo un bosque de amigos
Que se semeja a las verdes fuentes
Del buen sol del bosque en llamas
García Lorca ha sido condenado a muerte
Casa de una sola palabra
Y labios unidos para vivir
Un pequeñuelo sin lágrimas
En sus pupilas de agua perdida
La luz del porvenir
Gota a gota colma al hombre
Hasta los párpados transparentes

Saint-Pol-Roux ha sido condenado a muerte
Su hija ha sido ajusticiada

Ciudad helada de ángulos parecidos
En donde sueño con frutos en flor
Del cielo entero y de la tierra
Con vírgenes descubiertas
En un juego que no acaba
Piedras marchitas, muros sin eco
Os huyo con una sonrisa

Decour ha sido condenado a muerte.

Paul Eluard

José Lezama Lima

GARCIA LORCA

La eticidad unamuniana y la sangre que García Lorca logró trasladar a los mitos de su estirpe, son dos de las voces más universales que España aportó a lo que va de la secularidad. La frenética eticidad unamuniana, que Curtius en nuestra época sólo le encontraba par en la de Bernard Shaw, pervive con sus gritos y sus demandas perentorias en el fondo de su raza. La visibilidad de los mitos de la cuenca mediterránea, unida a la gracia voluptuosa incrustada por los árabes en la España sureña, unida también a una intuición vivaz y rápida de los símbolos occidentales, hicieron de los aportes lorquianos una fácil imantación para la curiosidad que siempre ha despertado la española piel de toro. Tuvo la dicha que la viviente visibilidad de sus mitos se le rendía en plenitud y gloria. Producto de una fulguración en una tradición extremadamente delicada y potente, la penetraba, regalo de sus duendes consejeros, cuando la masa harinosa se sobredoraba.

Su misma sentencia poética parecía cortada por los dominios de la extensión de un ojo helénico, o al menos del helenismo que pasó por el sur peninsular. La mano parece que termina su trabajo, en la proyección de una luz que dicta su soberanía, sobre un cuerpo que la sombra bate, pero no destruye, donde la invasión de la noche sirve de fondo para que las figuras se muevan impulsadas por los dictados de la flauta. La sangre lo impulsaba, pero el ojo que rige las edificaciones concluidas, le prestaba consejos para que la piedra pudiese reproducir los trayectos de la brisa. La agitación que rige la percepción inmediata de las cosas, le prestaba la grácil curva de sus movimientos, no su caída convulsa, ni su delirio intraducible. El helenismo y la romanidad, un poco más atrás que los jardines árabes en Granada, recorren su sentencia poética, aportándole dominios en la luz, leyes universales, y ese temblor del cuerpo que parece absorber trágicamente los reflejos del misterio de los sentidos.

Las profundamente enmarañadas raíces de lo hispano, al mismo tiempo que los carros de emigraciones que había recorrido la piel de su secreta fuerza, las observaba como un garzón errante, que detrás de un árbol, ve todos los desfiles retadores pasar a la expresión de sus ensoñaciones. En la cita concurrente a su metáfora, generalmente coinciden el remolino de la sangre con la claridad del espíritu. Una impulsión y una detención, sangre y espíritu. En él la sangre es poderosa y el espíritu es delicado. Sin embargo, el turbión de la sangre jamás va más allá de la visibilidad del espíritu. La sangre tenía que remansarse, para que el espíritu ejercitara sus medios de apoderamiento de mitos y conjuros. Las categorías de pensamiento y sensibilidad del mundo occidental, hacían de los paseos de este Orfeo por lo infernal instantáneo, meros acopios para la gravedad del canto y la sorpresa de sus unificaciones.

La tradición fue para él, como en la célebre frase sobre la libertad, un don, pero fue también una conquista. Sabía que cuando la tradición venía ya rendida, había que avivarla acariciando su tejido sutilísimo, sus ingredientes de inapresable vivacidad. Como sucede siempre en una gran tradición, hay una suma de los contrarios, una convergencia de las más soterradas y opuestas voces. Como las más afinadas cuerdas del culto marfil, no se extinguen, sino van a subsumirse en las guitarras callejeras. Y también, lo contrario, como los aforismos, las destrezas de la aguja, los acarreos de lo ancestral, los exorcismos de las brujas, pasan a ser contrapunteadas por un pulso que las ordena y las rige, de acuerdo con un peine métrico para el ritmo universal.

Cualquier posición asumida por el verso español, inmediatamente se impregna de su contrario. Un afán de penetración, en sucesivos riesgos, lo lleva a la escala de Jacob del verso. Del octosílabo acentuado en agudo, que es el verso más fácil de nuestra poesía, al octosílabo asonantado. Pero después, sentirá el deseo de penetración por el ritmo en el verso que le sigue, engendrándose el soneto endecasílabo, con todo el refinamiento aportado por la gaya scienza florentina. La copla misma se hace culta. La asimilación del verso popular por los poetas de la manera culta y oculta, era una necesidad del donaire y de la frecuencia en la desenvoltura, como la maravilla de "Aquel árbol que mueve sus hojas —algo se le antoja—, de Diego Hurtado de Mendoza, que representa en la prosa la influencia de la mayor brevedad latina, por lo que Menéndez y Pidal llega a la siguiente conclusión: La diferencia entre el juglar y el mester de clerecía, se escalonaba en transiciones y poetas cómo el Arcipreste de Hita usaban los metros de clerecía para fines juglarescos". Así la poesía culta y la popular vivían de sus interrelaciones entre una forma alcanzada y una sustancia, madera y médula, que se extiende.

la alegría de siempre frente a la casa maldita

La primera profundidad que debe haber

tocado su adolescencia, fue el rezumo total del cuerpo aportado por el **cantaor**. Como por una de esas metamorfosis propias de las eras fabulosas, la hoguera se transmutaba en un hilo extraído del laberinto del cuerpo. Como ese hilo, con todo el misterio del cuerpo, servía para cumplimentar una metafísica del espacio, siguiendo la soberanía de la visión. Cuando evoca al **cantaor** Franconetti, lo ve italiano y flamenco, uniendo la miel del Himeto con la tradición del limón meridional. Si recuerda a Juan Breva, la otra muralla del aliento, lo entresaca no tan sólo de los limoneros, sino también de la sal de Ulises. En esos grandes maestros de la voz gimiente, ve ecos y desdoblamientos de los grandes símbolos y de sus hachazos a la muerte. Su misma voz al alzarse en el recitado, cobraba una entonación grave y como la de una campana golpeada por un badajo de madera fina y fuerte. Casi todas las palabras que escribió, al llevarlas al recitativo, estaban arraigadas en su memoria. La seguridad de su lectura y de su recitación, nacía de un moroso repaso de cada una de sus palabras, hasta que dueño de ellas las fijaba, les prestaba la exacta extensión de su aliento, les daba la elevación de un dominado cimborrio. La seguridad de su voz en el recitado le prestaba un gracioso énfasis, un leve subrayado. La voz entonces se agrandaba, abría los ojos con una desmesura muy mesurada y su mano derecha esbozaba el gesto de quien reteniendo una gorgona la soltase de pronto. El recuerdo de los **cantaores** estaba en el grave entono de su voz, en la convergencia del gesto y del aliento, en todo su cuerpo, que parecía entonces dar un incontrastable paso al frente. Recuerdo aún, desde mi adolescencia, los acentos con los que evocó la muerte de Góngora, y al final, citando los versos de Cervantes al cordobés, como iba dejando caer, en una mezcla de cobre y arena que era tan de su gusto, "aquel agradable, aquel bienquisto, aquel agudo, aquel sonoro y grave, sobre cuantos poetas Febo ha visto", rayando las palabras, convirtiéndolas en una llave para reavivar las cenizas del gran racionero.

La voz que suma todo el cuerpo y el recuerdo, la sombra del agua en el Generalife, son los ruidos sagrados que llegan a su costado como una fatal marea exigente. La voz del lamento se imponía indubitable, recta y aguda, como la columna de un sueño. Pero luego venía la voz de la lejanía, hecha a la gota y al batir del agua por los peldaños. Agua que se nos entrega, no la intensidad brusca de la lamentación, sino un tiempo voluptuoso, que se extiende desde el sueño a la muerte. La casa de los califas, magia contra lo temporal, agua rodada, estelar pereza, sombra entre el árbol y el río, agua finísima, que iguala la tierra con el cuerpo en su penetración silenciosa, columnillas ligeras y esbeltas como patas de gamo, brinco del rocío por los arrayanes de la muerte, que se despereza y se adormece de nuevo, aconsejada por la eternidad del agua a la sombra. De pronto, el Nocturno del Generalife, de Falla, y García Lorca, absorto, pone un dedo en la fuente que mana y corre.

Es un agua peinada, de jardines. Granada se achica golosamente, para defender la magia recortada del jardín árabe. Es el jardín breve, de espejo contra sombra, de fiesta en cristales limitados a la delicia verbal, del canónigo Soto de Rojas, que abre y relaciona paraísos y jardines en la opulencia de un avasallador barroco frutal. "Arcos y mesas de jazmines", "paredes de naranjos y jazmines", cubren las mansiones que se van desenvolviendo ante el viajero goloso de que sus sentidos estrenen el paso del caracol por la blandura de la fruta. Soto de Rojas guía el paseo lorquiano por los jardines granadinos, pero el canónigo Espinosa le regala en su **Fábula del Genil,** apuesto río, escondidas hamadríadas en acecho de los donceles nadadores, pintados lagartos que no asustan a los bañistas decididos a luchar contra el estío. "Ni a las Napeas que en su orilla cantan —dice la estrofa de Pedro de Espinosa, ya en el siglo XVII—; los pintados lagartos las espantan". El lagarto lorquiano que toca el piano o usa delantal, tiene una húmeda raíz mitológica de lánguido río sevillano.

Pero no sólo la delicadeza inteligente de los jardines granadinos, o el tiempo medido por los juegos de agua del Generalife, estuvieron convocados por la poesía de García Lorca, acudieron la sangre y la muerte y la sangre de la muerte. Y el jinete que le entregó aquella flor sombría, que sólo podemos tocar cuando estamos ya en lo invisible, pues este poeta que como los cipreses y los chopos granadinos, necesita de la tierra para articular su poesía, al ser llevado a la tierra sin límites de una tumba sin nombre, regresa a todos los triunfos naturales, chopos, alberca, ruidos del agua, que le regalan para siempre un acento indefinido a los recursos particulares de su voz.

Su amigo, el torero Ignacio Sánchez Mejía, está frente al toro con un lazo negro entre los cuernos, toro que busca despiadadamente su sangre, para amigarse con su muerte. En el poema que le dedica, Lorca se enfrenta con el gran mito de su raza: el toro negro, el de la muerte, y la ofrenda de la sangre. Aquí el toro tiene la posibilidad de sacrificar y eso le presta la inmensa presencia del azar acumulado. El hombre también tiene la posibilidad de darle muerte a la muerte. De ver su triunfo cotidiano sobre la muerte, con fanfarrias y colores bermejos, pero ve también como la muerte lo espera, lo cuida y lo bruñe. El toro de cuernos de oro que empitonó la ingle del torero, no pudo destruir el símbolo de su figura ante la muerte. "Aire de Roma andaluza le doraba la cabeza", como los rostros de las interminables galerías, levantadas en el traspatio de la muerte, en las viviendas romanas, aseguraba la trágica unidad de ciertas familias para permanecer con sus signos y amarguras en la cita de las sucesiones. La Roma andaluza, la de la gravedad y la sentencia, que se enfrenta al toro negro en el sacrificio de los mejores. Esa calidad dorada por el estío excesivo, que como el trigo sobrevive a la rueda quemante de las estaciones. Queda también, con el torero desangrado en el mágico círculo de la sobrevivencia, "la madurez insigne de tu conocimiento", la lección del garbo majestuoso, que no se perdió ni aun en la muerte, con sus pisadas duras y su devorador rechazo.

En esos momentos de llanto por Ignacio, el torero senequista, al evocar Lorca **la flor de la calavera,** no sé por qué me atrevo a situar ahí, su simpatía por muchos sones y conjuros de nuestra tierra y principalmente por nuestros reales negros. Entre nuestros mitos para defenderse de Ikú, la muerte, la casa entera, por medios de todos sus animales se prepara para rechazarla. Al fin llegó, con presencia de esqueleto, y todos los animales se sintieron temblar. Pero el gallo dio un paso al frente y empezó a combatir a la muerte, soltando una pluma entre los huesos de sus brazos. La muerte se asustó al contemplar la pluma del gallo y, con una ligereza que ella no pudo igualar, abandonó la casa sombría. (Véase el desarrollo de este mito en **El Monte,** la excepcional obra de Lydia Cabrera).

Un día Lorca oyó de uno de aquellos **cantaores,** una sentencia memorable: todo lo que tiene sonidos negros, tiene ángel. La misma expresión, sonidos negros, había nacido cuidada y profundizada por los ángeles. Tener sonidos negros, es decir, espejo de reverso, cabello a dos cortes. Cuando Lorca logró su estribillo **Iré a Santiago,** está lleno de esa teoría, que aun en una contradanza nuestra reaparece descompuesta, donde la alegría busca la muerte y la muerte comienza a gemir, a pedir que la vean más de cerca. **Iré a Santiago, en un coche de agua negra,** el coche que sigue al sol al desaparecer en la línea del horizonte. Ahí Lorca intuyó que el prodigio de nuestro pueblo es, trágicamente, tener sonidos negros, como el caer de una cascada sombría detrás de las paredes donde se lanzan al asalto los cornetines del bailongo.

Cuando Lorca apareció en la poesía española, la dominación de la ausencia, la interminable blancura, el diamantino eje de invisibles estructuras, de Juan Ramón Jiménez, trazaba un ámbito de dominada gracia serena, absoluto blanco coronado de nardo vertical. La poesía se volvía sobre la identidad de su desnudez, todo lo que fuera peso contingente o regalada metáfora, flecha a su circunstancia o lleneza de aleluyas cotidianas, quedaba borrado. El poema se lograba consiguiendo una identidad con el uno en su absoluteza de rechazo, quedaban por los contornos sones errabundos, bultos apretados por la cintura sudorosa, pero sin rostro dibujado. Bosque todo de nieve, figuras blancuzcas con largas rayas escarchadas, nunca teñidas por las embestidas de la sangre del toro negro de la muerte o las lamentaciones ante la cerca de piedra. "En el nardo infinito dice un poema de Lorca, dedicado a J. R. Jiménez, —nieve, nardo, salina— se heló su fantasía. El surtidor de la sangre en su ofrenda, chocaba con una fantasía que a fuerza de buscar la unidad de la blancura, lograba unos cristales helados. Pero la llegada de ese lorquiano chorro sanguíneo, saltaba sobre la plaza de España, con su ruedo de taberna con ahogados visitadores, barajas de reyes y de sapos, mezclas de arlequines y turrones, jardines donde conversan con interminable satisfacción, Scarlatti y Manuel de Falla, rodeado de las alondras del voluptuoso canónigo Soto de Rojas, en su cámara de mimbres y platabanda, al lado del paraíso.

Ya Lorca había alcanzado que su poesía adquiriese la suficiente fuerza sutil, como para recorrer al laberinto de los mitos que más lo tentaban. Era necesario que llevase lo que había alcanzado a la gran casa del teatro español, por donde entraban y profundizaban la estancia, toda la frustración de una palabra dicha por el hombre español y universal. La muerte y el final de la casa, la desolación en la imposibilidad de desprender la criatura, la vergüenza que enfurece a la costumbre, todo lo que era acento mordido por los amargos, se irguió en su teatro de llamas vivas. Entonces fue cuando de una casa maldita, salieron unos enmascarados de azufre y rabos endemoniados, comenzando a darle hachazos a ese cuerpo que había exhalado una voz poderosa y delicada, tan llena de una embriagada alegría, como de una amargura de pozo fabuloso. Pero como una costumbre profunda, su voz hecha canto se eleva, ardido caduceo, sobre las cenizas de la casa maldita.



GARCIA LORCA
el tema del amor en su teatro

Por Antón Arrufat

Este fragmento forma parte de un ensayo mayor. La segunda parte se ocupa de las obras de la madurez: "Bodas de sangre", "Doña Rosita la soltera", "Yerma", y "La Casa de Bernarda Alba". En la última parte se analiza la contribución de Lorca al teatro actual.

Creo que muy poco de nuevo podrá decirse, o podré decir, del teatro de Federico García Lorca. Hay algunos libros y ensayos casi definitivos.

¿Deberé repetir aquí todo cuanto se ha dicho? Los aficionados a la literatura aman lo novedoso o lo que se transforma en novedoso. Existen ciertos requisitos: no aburrir al lector, no repetir lo que todo el mundo sabe, etc. Esas verdades establecidas demandan un cumplimiento tiránico. Y por tanto me dispongo a decir algo novedoso sobre el teatro de Lorca. Yo me dispongo a repetir... hábilmente, que es un modo de ser novedoso. Faltan en el libro de Ofelia Machado Bonet (como en otros) algunas afirmaciones que revelen la coherencia del pensamiento de Lorca. Si se afirma que su preocupación era el amor, esta coherencia está dada en principio. Todo hombre tiene una preocupación fundamental, todo hombre tiene un tema que es el tema de su vida completa. Lorca también ha encontrado esa pequeña verdad, esa sentencia, sobre la cual se asienta su concepción de la vida. Es el problema del amor. No quisiera reducir la vida de un hombre a una sola preocupación, a una idea fija, pues casi lo convertiría en un demente. Pero entre la locura y la cordura hay una pequeña diferencia: la constante aplicación que un hombre sano hace de su sabiduría en los diferentes acontecimientos de la vida. La locura es la incapacidad de realizar esto. En la locura no hay acción, la razón está detenida en un punto y se han perdido las otras facultades. Es como la luz intensa de un reflector inmóvil. Creo que fue Chesterton quien afirmó que la locura era la pérdida de todo menos de la razón. Algunos locos razonan tan bien que uno se da cuenta que no tienen más que el implacable mecanismo de la razón. Falta la piedad, el amor, el egoísmo, la esperanza, todo cuanto no es "razonable". (No creo que esta observación pueda ser paradójica.) La vida de Lorca, sin que se empobrezca, puede reducirse a una sola cosa, como libros y complicados sistemas filosóficos pueden reducirse a una frase.

("Todo lo real es racional, todo lo racional es real" de Hegel.) La vida de Lorca, y por tanto la obra, tuvo esta única preocupación: el amor. Pero el amor es un sentimiento complicado que implica toda la gama de las relaciones humanas y casi todos los problemas de la cultura. No se trata solamente del amor personal, de la pasión erótica, del amor maternal, se trata de algo más profundo y definitivo, se trata del destino y de la naturaleza del hombre. La obra de García Lorca hace una investigación y nosotros vamos a acompañarlo en el viaje. Al final no vendrán conclusiones, naturalmente. No se trata de vender píldoras para la conducta humana. Cada uno debe hacer sus propios experimentos. Es como si dijéramos: "Viva usted su vida y al final veremos".

Se ha dicho que "Mariana Pineda" es el drama de la libertad, de la noble pasión por la libertad. En principio esto es cierto. Recordemos que Lorca estrena la obra durante la tiranía de Primo de Rivera. El autor sabe que esto no se hace impunemente. Pero siempre dio pruebas de su compromiso. No era trémulo ni indeciso, sino acerbo. Si sus obras dramáticas posteriores no tienen intención política, tienen la valentía de atreverse con los temas tabú de la vida española. Toda su obra dramática parece decirnos que lo natural no puede violentarse. Es lo que se desprende también de su poesía, sobre todo de "Poeta en Nueva York", su libro más sincero y temerario. Si Lorca se atreve durante la dictadura de Primo de Rivera a manifestar la necesidad de la libertad política, luego, en sus otras piezas, cargado de experiencia humana y de fuerza, se atreve a decir que no sólo se trata de libertad política, sino de libertad total. Se trata de derribar las morales equívocas, los falsos deberes y los convencionalismos sociales que reducen la vida a un juego de idiotas. Es entonces cuando habla del sexo, de la pasión, de la mujer que desea vivir a plenitud. Lorca reacciona contra una sociedad inerte que rehuye tratar los problemas del amor y del sexo. En esta época Lorca parece influido por D. H. Lawrence. La puritana Inglaterra y la católica España, gobernada por curas y dictadores, no son tan diferentes. Lorca pudo encontrar en Lawrence la confirmación de sus ideas. En "Bodas de sangre" chocan violentamente el yo oscuro del sexo y el yo unificado de la conciencia. La Novia lucha e intenta refugiarse en los deberes sociales. Pero es inútil. Terminará entregándose al hombre que desea. Leonardo y la Novia se reclaman como complementos en el círculo de la sangre. Son el hombre y la mujer. En la obra dramática de Lorca encontramos la integración entre el hombre y la naturaleza, como los animales y las plantas, en lo cual ha insistido D. H. Lawrence también. La naturaleza no es tan sólo para Lorca un símbolo de eficacia dramática, como las flores en "Doña Rosita la soltera", sino la representación de la unidad entre los apetitos del hombre y el ritmo de las estaciones, por ejemplo. Recordemos la imagen del caballo jadeante, espoleado, en "Bodas de sangre" en el cual Leonardo recorre las llanuras para calmar su deseo, o cuando en "La casa de Bernarda Alba" se escuchan los relinchos del garañón en el establo.

Lorca señaló la hipocresía española que en el escenario de un teatro no soporta a una madre ambiciosa que vende a su hija al mejor postor, como sucede en "El retablillo de Don Cristóbal" o en "Don Perlimplín", pero que sin embargo lo hace tranquilamente en la vida real. Censuró el teatro sin preocupaciones morales, que rehuía plantear problemas morales libremente. Por eso fue un escritor peligroso. Como los españoles de la "Generación del 98" y los de su propia generación, comprendió la necesidad de hacer literatura de "acción social". En su charla sobre teatro, afirmó: "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso... El teatro es una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia, morales viejas o equívocas". Eso está entre las cosas que no pueden hacerse impunemente. Los poderes absolutistas lo sacaron un día de su casa y lo asesinaron.

Hace un momento aceptamos, en principio, que "Mariana Pineda" era el drama de la lucha por la libertad. No sé si el lector estará satisfecho con esa definición; yo no lo estoy. "Mariana Pineda" es también, y tal vez en mayor medida, un estudio sobre el amor. "Mariana Pineda" es una de sus obras más imprecisas y esquemáticas.

Lorca no escribió una obra dramática, sino un poema. La obra se derrumba en la escena. Quedan las imágenes, la canción popular, los romances como bellos escombros. Son memorables también los balconcitos pintados de oscuro, las paredes blancas, el frutero de cristal con membrillos, la luz que se apaga lentamente, el traje oscuro de Doña Angustias, los claveles, las majas y el traje malva de Mariana. Mariana es condenada a morir en el cadalso al negarse a delatar el nombre de los conspiradores. Pero lo importante es cuando ella declara a Fernando que

bordó la bandera por amor a su marido, Pedro Sotomayor. Ella tiene otras razones. Es una mujer que ama ante todo y en primer lugar. Y por amor se sacrifica. Es el único personaje de Lorca que sabe sacrificarse; el único que ama espiritualmente. Ella puede renunciar a Pedro porque lo ama sin amor posesivo. Puedo suponer que llegado el caso, Mariana aceptaría dejarlo si él le dijera que su felicidad está con otra mujer. Fernando le suplica que delate a los conspiradores, que se salve y ella renuncia a su salvación que implicaría la muerte de Pedro. Su silencio la pierde como persona. En las otras piezas de Lorca, los personajes no obran de ese modo. La Madre y la Novia de "Bodas de Sangre", la zapatera, Belisa, Bernarda Alba, aman de un modo posesivo y necesitan a su lado el objeto amado. Para ellos no hay renuncia posible. Luchan a brazo partido, con uñas y dientes, y solamente se rinden ante la fatalidad.

El espectador de la pieza podrá preguntarse: "¿Por qué la abandona Pedro Sotomayor después de una escena de gran ternura en el acto segundo? Puedo ofrecerle dos soluciones. La primera: Lorca escogió la soledad final de Mariana Pineda como un recurso dramático. El marido que la abandona, el pueblo indiferente, hacen más impresionantes y patéticos sus últimos momentos al pie del cadalso. La otra solución se me ocurre así: Pedro Sotomayor es el revolucionario, el auténtico amante de la libertad del pueblo. Un revolucionario sacrificará los placeres de la vida doméstica y sus sentimientos privados. Pedro Sotomayor se marcha a Inglaterra con sus amigos conspiradores, protegidos por el silencio de Mariana Pineda; acepta el sacrificio de su mujer, tal vez con inmenso dolor. Su causa es otra y no deberá exponerla al fracaso. El es una conciencia política, no es un amante.

Releo la escena octava de la obra y doy con los versos que Mariana pronuncia cuando se entera de la partida de Pedro. Son estos:

"Yo bordé la bandera por él. Yo he cons-
(pirado
para vivir y amar su pensamiento propio.
Más que a mis hijos y a mí misma lo quise.
¿Amas la Libertad más que a tu Maria-
(nita?
¡Pues yo seré la misma libertad que tú
(adoras!

Leídos así de pronto, nos parecen lugares comunes. Pero no nos engañemos. Lorca pertenece a esos escritores que despistan. Oculta muy bien su profundidad con palabras sencillas, o con versos alados. Dije que Mariana Pineda no aspiraba al amor posesivo. Ella guarda silencio. No quiere ser una vulgar traidora. Sus hijos no la recordarán con horror. No traiciona al amado porque ella ha vivido y amado su "pensamiento propio". Hasta aquí mi tesis está confirmada por esos versos. Pero los dos versos finales me dejan un poco perplejo. Las obras literarias son océanos en los cuales se pescan peces distintos. Nada hay tan sorprendente como una obra que ya conocemos. Si Mariana quiere convertirse en la libertad mediante el sacrificio de su propia vida; si al sacrificarse por la libertad se integran las dos en una misma entidad indivisible, presente en la memoria, o mejor, en el amor de Pedro Sotomayor, ¿esto no implica también un desaforado sentimiento de posesión? Si Pedro ama a la libertad más que a ella, al transformarse ella en la libertad que él ama, ("Pues yo seré la misma libertad que tú adoras.") ¿No es el modo más profundo y sutil y perdurable de poseer al amado? Ella deja de ser Mariana Pineda pero no le importa dejar de existir como Mariana Pineda, si esa desaparición le garantiza la perduración en Pedro Sotomayor. ¿No es esta una venganza al mismo tiempo? El amor necesita la derrota, el sacrificio, la humillación, la venganza, la mentira. Es una batalla constante en la que no se gana ni se pierde nada, porque uno mismo es el campo de batalla y el trofeo. Pedro Sotomayor abandona a Mariana Pineda, y ella en una apuesta increíble, se empeña en alcanzarlo de nuevo. Yo seré lo que más tú amas; es decir, estaré siempre presente. El amor va tendiendo siempre nuevas cárceles. Como en el soneto de Sor Juana Inés de la Cruz: "Poco importa burlar brazos y pecho si te labra prisión mi fantasía".

En 1930 Lorca escribió "la zapatera prodigiosa". El tema de la obra es sumamente conocido. Lo diré brevemente: una zapatera joven, enérgica, voluntariosa, se casa con un zapatero de cincuenta años. Diariamente se echan en cara su matrimonio. Los dos parecen estar de acuerdo en que ha sido un error. Ella culpa a un pariente llamado Manuel, él a una hermana difunta. El zapatero, de acuerdo con su edad, desea una vida tranquila, su rincón al lado de las herramientas, de su banquillo y sus botas. La zapatera quiere vivir, es joven, hermosa. Lleva una flor detrás de la oreja. Vive con naturalidad. Uno para el otro son como dos verdugos.

En esta obra los vecinos están siempre presentes. De ahora en adelante, los personajes del teatro de Lorca estarán observados, criticados, juzgados por el pueblo que los mira vivir. Cuando el zapatero decide irse de la casa, no lo hace tanto por lo que dice y hace la zapatera, sino porque lo dice y hace públicamente; se va huyendo al escándalo, la maledicencia, la curiosidad. Pero, ¿por qué? Lorca nos presenta por primera vez en su teatro un tema anormal. El zapatero y la zapatera se sienten, ante la mirada de los otros, culpables de haber realizado un matrimonio anormal. El es un viejo, ella es joven. Por eso ellos dos descargan ante otros, el pariente Manuel, la hermana difunta, su culpabilidad. Tienen miedo de declararse culpables ante los otros. La presencia del pueblo se convierte en un espejo. Decía Hégel que nuestra conciencia necesita del reconocimiento de otra conciencia para ser. (Es lo que Sartre llamó luego "la mirada"). Para ser un hombre es necesario ser reconocido por los demás, por las otras conciencias. Uno es en la medida en que se hace reconocer por los otros. Los hombres constituyen la sociedad y la sociedad engendra a los hombres. Obtendremos ese reconocimiento o la muerte. En el amor es una necesidad imprescindible y atormentadora.

Los vecinos, como el coro que rodea a los personajes de la tragedia griega, son la representación de la cordura, los buenos sentimientos y también de la tiranía de la costumbre y las falsas convenciones. Lorca hace que la zapatera reaccione, altiva y desafiante. Ella será lo que es. Los vecinos cantan a lo lejos coplas mal intencionadas. El zapatero se va de la casa. Con la separación, el ausente se idealiza. La zapatera lo imagina hermoso, varonil, brillante, irresistible. Transcurrido algún tiempo el zapatero regresa bajo un disfraz de titiritero; pone a prueba a su mujer; se persuade de su honradez, de que se aman, de que ella se transformó también en un ser encantador y prodigioso. Se me ocurre preguntar: ¿deberá partir el zapatero otra vez después de cierto tiempo para mantener viva la llama del amor? Recuerdo "La dama del perrito", de Chéjov. Aquí los amantes toman esa saludable medida. Se conocen en un balneario encantador, luego se separan para al cabo de un año volver a reunirse, repitiéndose la escena de obsesionado amor en medio de lágrimas, suspiros y dichas, pero sin unirse definitivamente. ¿Es este el modo más eficaz de conservar el amor? He oído decir a un amigo que la costumbre es la más feroz de las diosas, la más implacable. Otro amigo me decía con ironía que el matrimonio había venido a destruir el amor. Estas afirmaciones no están muy lejos de lo que Lorca quiere sugerirnos en "La zapatera prodigiosa". La idealización de lo que recordamos y la ausencia que mantiene y nutre el amor. Pero la obra termina. Después del regreso, la vida debe continuar. El remedio no parece eficaz. La obra se cierra con la vuelta a la realidad conocida, es decir, con un fracaso. De nada sirve la experiencia. Todo vuelve atrás. La zapatera y el zapatero ven las cosas no como las soñaron o recordaron, sino como fueron en realidad. La conclusión es pesimista.

Hablamos de idealización. Creo que la teoría de Stendhal es el ejemplo perfecto. Según esa escéptico teoría enamorarse consiste en atribuir a una mujer perfecciones que no posee. ¿Por qué? Stendhal afirma que es necesario amar y porque sólo se puede amar la belleza. Si recordamos el momento en que el zapatero regresa a su casa disfrazado de titiritero tendremos el primer exponente de la teoría de Stendhal. Pero, la confirmación de que Lorca pensaba lo mismo que Stendhal sobre el amor, y que en el fondo, era tan escéptico como el novelista francés, lo encontramos en la obra que escribió en 1931, "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín", que es la más bella de sus obras, la más extraña y desconcertante, y donde su teoría del amor alcanza su definición total.

Primeramente, encontramos un parecido con "La zapatera prodigiosa". Se trata de un viejo solterón que se casa con una jovencita. Don Perlimplín, guiado por Marcolfa, su criada, se ilusiona en las virtudes del matrimonio y quiere dar un sentido a su vida mediante el amor. Belisa tiene todas las virtudes: joven, bello cuerpo, inocencia, ternura. Aquí también el personaje se disfraza, pero con un sentido diferente, más profundo y extraño. La obra se abre, y parece que estamos frente a una pequeña farsa para guiñol, como "Los títeres de cachiporra" o "El retablillo de Don Cristóbal". Lorca con "Don Perlimplín" ha recogido todas las motivaciones anteriores de su teatro. La madre vende aquí a su hija y los criados hacen sus labores de celestinaje. Pero después de la boda, las cosas van adquiriendo un planteamiento anormal, desacostumbrado. Volvemos a encontrarnos con la teoría de la idealización amorosa, que vimos en "Mariana Pineda" y "La zapatera prodigiosa". Don Perlimplín alienta a Belisa a amar, ya que sabe que para él es imposible, a uno de sus amantes. Se disfraza con una capa roja, como la del amante de Belisa, que él mismo ayudó a que ella se enamorase de él. Y luego se da muerte ante los ojos de ella, porque nunca podrá descifrar el cuerpo de su mujer y sólo logrará así que ella lo ame a través del recuerdo del amante con cuyo disfraz se vistió. De este modo Perlimplín cree obtener la victoria sobre la mujer infiel ocupando el sitio del amante imaginario. Llenando para siempre de sí mismo el recuerdo de Belisa. Ella dice al principio: "El que me busque con ardor, me encontrará. Mi sed no se apaga nunca".

En "Don Perlimplín" encontramos una apología del cuerpo, de los sentidos. "¿Para qué quiero tu alma? El alma es para los débiles, los tullidos y las gentes enfermizas. Belisa, ¡no es tu alma lo que deseo!, sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!" Estas palabras se las repite Belisa a don Perlimplín. Habla de su cuerpo... Es su único privilegio, su mayor blasón. Perlimplín es viejo, feo, impotente.

Perlimplín, con algo de fantoche, pero capaz de sublimar lo humano, se siente por encima de la ridícula moral de los hombres; como él mismo afirma: "No tengo honor y quiero divertirme". Pero, de pronto, hay un sentido mayor del honor. No se trata del honor a la manera de Calderón —quien influyó mucho en Lorca— sino de un concepto diferente, más alto y profundo. En Calderón el marido engañado no encuentra otra salida que vengarse matando a su mujer, pero Don Perlimplín inventa una venganza mayor, un modo más sutil de hacerse justicia.

La sensualidad insaciable de Belisa, se transfigura en un amor por el joven imaginario —y tal vez por eso mismo— que el propio Perlimplín alienta. El le ayuda en la idealización. Cito unas palabras de Stendhal: "Llamo cristalización a la operación del espíritu mediante la cual de todo lo que se presenta se saca el descubrimiento de que el objeto amado tiene nuevas perfecciones". Así en las minas de sal de Saltzburgo, cuando se echa una rama en el agua profunda se vuelve a encontrar tres meses más tarde "adornada de una infinidad de diamantes móviles y deslumbrantes". Digamos más simplemente que la cristalización es el momento en que se idealiza al objeto amado.

"Ya muerto lo podrás acariciar siempre", dice Perlimplín en el momento de la agonía. Perlimplín ha ocupado el lugar del hermoso adolescente al cual Belisa nunca verá el rostro; y al sacrificarse se ha fundido a ella, en su memoria con el ideal nunca visto. Perlimplín quiere así asegurarse la perduración.

•LAS IDEAS•
dramáticas de
GARCIA LORCA

Por F. Olmos García

A simple vista, el título del tema que me propongo desarrollar puede inducir a pensar que García Lorca fue un teórico del arte dramático, pero la verdad es otra.

García Lorca habló con frecuencia de teatro entre los años 1931-1936, pero no en teórico sino en artista que vive los problemas de su arte. A la pregunta de un periodista "¿Qué cree Ud. que tiene más fuerza en su temperamento: lo lírico o lo dramático?", Lorca responde:

"Lo dramático, sin duda alguna. A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo".

¿Por qué?

"En este mundo —decía en 1934— yo siempre soy y seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega" (1). "Por eso —afirmaba un año más tarde— me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas". "A veces —añadía— cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: "¿Para qué escribo?". Pero hay que trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden. ¡Protesto! ¡Protesto: ¡Protesto! (2).

Luego para García Lorca lo dramático es la acción en oposición a lo lírico.

¿Qué es lo dramático? La realidad interpretada con realismo, que en 1935, definía así: "Yo copio todo en la vida, en las noticias que leo, en lo que pasa (3) y poco después, un tanto sorprendido por la interpretación que solía darse a su obra, decía: "Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oir; ¡una cosa tan fácil! ¿Eh?" (4).

E insistiendo una vez más sobre el carácter realista de su creación dramática y como expresando el deseo de que se respetase el contenido e intención de su teatro, unas semanas antes de su muerte decía:

"Escucho a la naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen... El dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento me evitan trasladar mi casa a las estrellas". (5).

La vida del dramaturgo nos permitirá seguir la gestación y el desarrollo de sus ideas dramáticas.

Por mi parte trataré de precisar las circunstancias que influyeron en ello, reproduciendo los textos más significativos del propio Lorca, hasta aquí conocidos.

Federico García Lorca nació en Fuentevaqueros, pueblecito granadino, el 5 de junio de 1898. Un gesto de coquetería propia del hombre que se resiste a envejecer, ya de joven, le llevó a ocultar su edad real que no fue establecida hasta después de su muerte.

De su infancia se sabe poco de fijo a pesar de lo mucho que de ella han referido algunos de sus biógrafos. Por el mismo Lorca sabemos estos datos: "Mi padre, agricultor, hombre rico, emprendedor, buen caballista. Mi madre, de buena familia. Mi familia hizo crac en el siglo pasado. Ahora resurge otra vez.

"De mi padre he heredado la pasión. De mi madre, la inteligencia".

De su infancia decía: "Mi padre se casó viudo con mi madre. Mi infancia es la obsesión de unos cubiertos de plata y de unos retratos de aquella otra "que pudo ser mi madre", Matilde Palacios. Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón". (6).

Efectivamente el padre de García Lorca, se enriqueció con especulaciones de compra y venta, especialmente durante la primera guerra mundial, y adquirió importantes fincas en la fértil vega granadina. Su madre era maestra, pero abandonó la enseñanza, para ocuparse como madre de "fina familia" de la educación de Federico, iniciándole en la lectura, la escritura y la música. Consciente del deseo de la madre por modelar al hijo según la convención, García Lorca escribirá este poema muchos años después:

Canción Tonta

M A M A

Yo quiero ser de plata.
Hijo,
tendrás mucho frío.
Mamá.
Yo quiero ser de agua.
Hijo,
tendrás mucho frío.
Mamá.
Bórdame en tu almohada.
¡Eso sí!
¡Ahora mismo! (7)

Pero él luchará por sustraerse a la influencia materna, si bien la empresa será penosa y larga. Y aunque conservará los lazos afectivos que le unen a la familia no será el hombre "mandón" a que se le destinaba. García Lorca pertenecerá al pueblo y al pueblo consagrará lo mejor de su vida y de su obra dramática.

El conflicto inicial entre madre e hijo adoptará cada vez más la forma de oposición entre dos conciencias sociales diferentes y tendrá hondas repercusiones en la vida y en la obra del dramaturgo.

En el desarrollo de la conciencia social de García Lorca ha podido influir su primer maestro, lector de Víctor Hugo y de Joaquín Costa, de formación liberal. Pero lo esencial lo aprendió directamente de la realidad. Desde muy niño se apercibió del abismo que hay entre ser "rico y mandón" y servir al rico y consumirse de hambre. En el pueblecito en que nació y pasó parte de su infancia y largas estancias durante sus estudios, Federico era el hijo del gran propietario, el "señorito", obligado a jugar con niños de otra condición social, pues los grandes propietarios solían residir en Granada.

En Fuentevaqueros, jugó con esos niños semidesnudos, famélicos, vio la espantosa miseria de sus hogares, oyó sin duda las lamentaciones de los jornaleros al pedir prestado a su familia a cambio de un trabajo agotador y de temporada. Lorca pudo ver a las madres de sus camaradas de juego —que eran ya su público— comprar fiado en las tiendas a crecido interés y acumular las deudas cuando los años eran malos, y a los padres, en la plaza pública, esperar de pie a un propietario o a un capataz, que los alquile para una o varias jornadas, en los períodos de la siembra o de la recolección. De muy niño, porque es cosa que se dice y se lleva en sí como un estigma de la miseria, pudo ver a los braceros víctimas, por "sus ideas", del cacique o de la guardia civil trasladarse a otros pueblos, en busca, a menudo en vano, de trabajo. García Lorca ha visto a esos hombres y a esas mujeres reunidos —nos decía— en torno a "la fuente donde convergen todos los vecinos y donde cambian impresiones y airean los espíritus... y a la vera del agua cristalina crecen sus espíritus y aprenden, no sólo a quererse, sino a comprenderse mejor". (8). Por su parte, García Lorca los quiso y los comprendió.

"Mi amor a los demás —decía en 1935 ante un público popular ávido de saber en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona— mi profundo cariño y compenetración con el pueblo..., me ha llevado a escribir teatro para llegar a todos y confundirme con todos" " y se establezca la comunicación de amor con otros en esa maravillosa cadena de solidaridad espiritual a que tiende toda obra de arte y que es fin único de palabra, pincel, piedra y pluma". (9). El público para quien Lorca escribió teatro y con el que se sintió solidario, es el

(1) El Sol, Madrid, 15-12-1934. Bulletin Hispanique -- Tomo LVI, 1954, pág. 285. La mayor parte de las declaraciones de García Lorca sobre el teatro y sus creaciones dramáticas figuran en Federico García Lorca. **Obras Completas.** Ediciones Aguilar. Madrid, así como en parte, en F. García Lorca. **Obras Completas.** Editorial Losada, Buenos Aires.

(2) La Voz, Madrid, 18-2-1935.-- B.H.T. LIX, No. 1, 1957 p. 69.

(3) Diario de Madrid, 14-12-35.

(4) La Voz, fecha citada, B.H. cit. p. 68-69.

(5) El Sol, Madrid, 10-6-36. B.H.T. LVI p. 295-6.

(6) La Gaceta Literaria, Madrid, 15-12-28.-- B.H.T. LVIII, No. 3, pág. 305.

(7) Del libro de poemas: **Canciones**

(8) El Defensor de Granada, 21-5-29, B.H.T. LVI, p. 348.

(9) La Rambla de Catalunya, Barcelona, 7-10-35.— B.H.T. LX, No. 4, 1958, p. 521.

público del pueblo que nuestro dramaturgo oponía a Granada" 'tierra de chavico' (de codiciosos) —decía— donde se agita actualmente la peor burguesía de España". (10).

Ese pueblo, no sólo le ayudó a despertar su sensibilidad y su conciencia social; en el campo, en la casa o a la sombra de un árbol o de una parra, ese pueblo —nos dirá—, le ha enseñado más historia y literatura que la Universidad retrógrada y escolástica:

"Mis mejores maestros en historia y literatura —recordaba complacido— han sido criados y gentes del pueblo, ese pueblo andaluz tan rico de tradiciones, de cortesía y de secreto arder". Esos criados y esas gentes sencillas, no sólo le enseñaron el pasado vivo del pueblo, perpetuado en los romances, las canciones y las leyendas, sino también la razón de sus penas y de sus luchas presentes porque ellos no sólo se quejan, combaten.

El sentimiento profundo de la situación social de su Andalucía natal —aunque en el momento en que nos hallamos García Lorca contaba apenas 17 años de edad— le preparan para la comprensión de otras situaciones más complejas. Así, en el viaje de estudios que emprende en 1915 a través de diversas regiones españolas con profesores y estudiantes de la Universidad de Granada, Lorca descubrirá que la venta de sus brazos por el jornalero andaluz y la venta de su cuerpo por la mujer prostituida, las míseras condiciones de vida de ambos, tienen una causa común: "La injusticia social". Y la indignación y el amor que le inspiraba la pobreza del hijo del campesino sin tierra los experimentará con la misma intensidad ante la existencia patética de los hijos de padres desconocidos: **"Un Hospicio de Galicia"**

"Da impresión de abandono el portalón húmedo que tiene... Ya dentro, se huele a comida y pobreza extrema. El patio es románico... En el centro de él juegan los asilados, niños raquíticos y enclenques, de ojos borrosos y pelos tiesos...

Todas las caras son dolorosamente tristes...; se diría que tienen presentimientos de muerte cercana... Esta puerta achatada y enorme de la entrada ha visto pasar interminables procesiones de espectros humanos, que pasando con inquietud han dejado allí a los niños abandonados... Me dio gran compasión esta puerta por donde han pasado tantos infelices... Quizá algún día, teniendo lástima de los niños hambrientos y de las graves injusticias sociales, se derrumbe con fuerza sobre alguna comisión de beneficencia municipal, donde abundan tanto los bandidos de levita, y aplastándolos haga una hermosa tortilla de las que tanta falta hacen en España... Es horrible un hospicio con aires de deshabitado, y con esta infancia raquítica y dolorosa. Pone en el corazón un deseo inmenso de llorar y un ansia formidable de igualdad..." (11).

El primer libro de García Lorca: "Impresiones y Paisajes", publicado en 1918, nos revela una conciencia social precozmente madura. Lorca no se contenta con mirar: mira buscando comprender. "La imaginación —dirá al definir su función en 1928— sinónimo de aptitud para el descubrimiento", "fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre"; y "necesita de objetos, paisajes, números y planetas y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura". (12).

En 1919 se instala en la Residencia de Estudiantes, en Madrid; hasta 1928, donde continuará sus estudios de Derecho y Filosofía y Letras. En la Residencia se hizo amigo del pintor Dalí, del cineasta Buñuel, del poeta Emilio Prados y otros. Durante su estancia en Madrid, infringiendo el reglamento de la Residencia, no asiste a los cursos de la Universidad, apenas abre alguno de aquellos vacuos manuales que servían de libro de texto y cuya lectura le resultaba insufrible ni continúa ninguna de las dos licenciaturas comenzadas en Granada. Los exámenes los pasa en Granada por cuya Universidad se licenció en Derecho en 1923. Los estudios de Filosofía y Letras no los terminará. Según cuentan, y él no lo negaba, "se puede escribir un libro con (sus) aventuras de Residencia". (13).

En 1920, ya en Madrid, estrena allí "El Maleficio de la Mariposa", farsa donde reaparece el García Lorca de "Un Hospicio de Galicia" y se anuncia el dramaturgo que conoceremos más tarde:

Curianita Santa.
¡Comadre,
no critiquéis a nadie, dijo el Gran
(Cucaracho!
"Meditad con la hierba que nace vues-
(tras vidas
y sufrid en vosotras los defectos ex-
(traños.
Valen más en mi reino los que cantan
(y juegan
que aquellos que se pasan la vida tra-
(bajando...;
Curianita 1ra.
¿Es que el Gran Cucaracho no comía,
(comadre?
Pues decidle a un hambriento esas
(frases.
Curianita Santa.
¡Callaos!
El hambre es un demonio con antenas
(de fuego
a quien hay que alejar...
Curianita 1ra.
¿Comiendo, eh?
Curianita Santa.
Orando
Curianita 1ra.
Dejadnos en paz, comadre. Sois muy
(santa y muy sabia,
pero para esta vida no habló San
(Cucaracho... (14)

El que haya presentado esta escena, no significa que entre en mi propósito aquí estudiar la obra dramática de Lorca. Al hacerlo trato simplemente de seguir al hombre hasta el momento en que formula sus ideas dramáticas. Además este y otros textos nos permiten seguir el proceso del desarrollo de la conciencia social de Lorca y nos ayudan a interpretar cabalmente el sentido de sus declaraciones sobre el teatro, así como su obra dramática.

En el fragmento de la escena de **"El maleficio de la mariposa"** reproducida se advierte que Lorca no se limita a escandalizar, él se propone hablar "para esta vida" presentando las causas de la injusticia social, descubriendo la máscara que las disimula. Por ello se opone a las corrientes estéticas de su tiempo, cuya nota dominante es la disociación del arte y de la vida real, social, de las que Ortega y Gasset es el campeón.

Frente a esas diversas tendencias que van desde el ultraísmo de Guillermo de Torre al superrealismo, pasando por la poesía del intelecto de Jorge Guillén, expresión más o menos directa de la deshumanización del arte encarecida por Ortega y Gasset, que se prolongarán hasta la guerra civil, García Lorca toma una actitud resueltamente opuesta. Al "arte por el arte" Lorca opon'a el "arte al servicio del pueblo":

Así, en 1927, en el momento cumbre de la querella de tendencias estéticas, García Lorca estrena **"Mariana Pineda"**, que él califica de "médula y símbolo de la libertad". (15). El representar una obra de esa índole en plena dictadura era mucho más que un atrevimiento, un acto de coraje responsable. Ello explica que "en medio de los más calurosos elogios" se la devolviesen "por atrevida" varios teatros. (16). **"Mariana Pineda"**, aunque dos años después de su representación, ya no respondiese en absoluto al criterio sobre el teatro de su autor, como él afirmaba, (17) representa el primer paso serio de García Lorca por el camino del teatro que culminará en "La Casa de Bernarda Alba". **"Mariana Pineda"** es ya una obra comprometida, una obra al servicio de un pueblo en lucha por la libertad, pero no más que una prefiguración de lo que serán las ideas y las obras dramáticas de Lorca hacia el final de su truncada existencia

En 1929, se embarca para Nueva York. Ese viaje representa un momento crucial en su vida y nos dejará constancia de ello en su libro de poemas **"Poeta en Nueva York"**. Ese libro nos dice el amor profundo del dramaturgo por todos los que sufren y nos permite conocer mejor al hombre que hemos seguido hasta aquí, y por consiguiente su obra posterior. Por estas razones vale la pena que nos detengamos breves instantes en él.

En "Poeta en Nueva York", a través de imágenes y detalles superrealistas, continúa el proceso de búsqueda de la realidad y de denuncia de ciertas realidades cubiertas por el velo de las apariencias. Como en Madrid, en Barcelona o cualquier otra ciudad que visitara, "gusta, ante todo —según Angel del Río— de pasearse por los barrios más populosos. (18). Y su primera reacción es de estupor y de pena. El poeta se apercibe de que en Nueva York, como en otras ciudades que conoce, la piedad, la caridad, son palabras huecas, engaño; que quienes las pronuncian son insensibles a los males que ellos mismos causan: servidumbre, desesperación, muerte:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de
(venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la
(bala. (19).

Allí, —como en las ciudades que conoce— los que trabajan son prisioneros de la especulación, viven condenados "a sudores sin fruto", a morir "sin aurora" sin "esperanza posible". (20).

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj
(de las ciudades.
la guerra pasa llorando con un millón de
(ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagra-
(da. (21).

"La vida no es noble, ni buena, ni sagrada", para el que sufre y por consiguiente: "No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! ni "olvido" sino "carne viva" (22).

Por eso deben combatir los que sufren las causas del mal que les aqueja.

"Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!" (23).

Ese mundo patético de máquinas y de llanto, en el que halla con horror algo de apocalíptico, le impone una elección:

¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son
(fotografías,
que luego son pedazos de madera y
(bocanadas de sangre?

No; esto sería complicidad.

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
....
Os escupo en la cara. (24).

(10) El Sol, Madrid, 10-6-1936. B.H.T. LVI, p. 297.

(11) Del libro: Impresiones y Paisajes.

(12) El Defensor de Granada, 30-10-26.-- B.H.T. LVI, p. 333.

(13) La Gaceta Literaria, Madrid, 15-12-28. B.H.T. LVIII, No. 3, 1956, p. 307.

(14) El maleficio de la Mariposa.

(15) El Defensor de Granada, 7-5-29.-- B.H.T. LVI p. 346.

(16) Ibidem p. 345.

(17) Ibidem p. 346.

(18) Angel del Río: Vida y Obras de Federico García Lorca. Zaragoza, 1952, p. 39.

(19) García Lorca: Poeta en Nueva York.— Grito hacia Roma.

(20) La aurora.

(21) Oda a Walt Whitman.

(22) Ciudad sin sueño.

(23) Ciudad sin sueño.

(24) Oficina y denuncia

La otra mitad es la que sufre, la que él ama y comprende.

El amor está en las carnes desgarra-
(das por la sed,
en la choza diminuta que lucha con la
(inundación;
el amor está en los fosos donde luchan
(las sierpes del hambre,
en el triste mar que mece los cadáve-
(res de las gaviotas
y en el oscurísimo beso punzante deba-
(jo de las almohadas. (25).

Y puesto que el mundo no es "sueño, sino carne viva", ni "la vida sagrada", sino injusticia, el poeta reclama su libertad para proclamar la verdad:

(Pero) no quiero mundo ni sueño, voz
(divina,
quiero mi libertad, mi amor humano
....
para decir mi verdad de hombre de
(sangre
matando en mí la burla y la sugestión
(del vocablo. (26).

Y desde su viaje a Nueva York, con una conciencia más clara de las relaciones económicas y sociales que existen entre los hombres, y con mayor experiencia, anuncia su resolución de combatir

hasta que las ciudades tiemblen como
(niñas
y rompan las prisiones del aceite y la
(música,
porque queremos el pan nuestro de
(cada día,
flor de aliso y perenne ternura des-
(granada,
porque queremos que se cumpla la vo-
(luntad de la tierra
que da sus frutos para todos (27).

"Poeta en Nueva York" no sorprende porque no representa una reacción súbita ante una situación momentánea, sino la confirmación brutal de los hechos reales que le indujeron, desde la adolescencia, a adoptar una posición de hostilidad hacia ciertos medios españoles. El adulto de 32 años no hace sino confirmar plenamente, con el progreso resultante de un esfuerzo constante de comprensión objetiva de la realidad, al adolescente de 17 años. Y así, **"Poeta en Nueva York"** se inscribe en la perspectiva de **"Un Hospicio de Galicia"**, a 15 años de intervalo. Es que en la obra de Lorca hay progreso constante, no ruptura.

El vije de Lorca a Nueva York, al tiempo que le confirma en su posición y sus ideas sobre su actividad de dramaturgo, le conduce al hallazgo de una forma de expresión concordante. Así, dirá, apenas pisa suelo español:

"El teatro nuevo, avanzado de formas y teorías, es mi mayor preocupación". (28).

Cuatro meses después de su regreso a España, el pueblo español derriba la monarquía y proclama la República. Las preocupaciones del nuevo régimen por impulsar el desarrollo de la cultura, propicia —en otra forma— la puesta en práctica de su ambición de servir al pueblo contribuyendo a despertar su conciencia social. Y con el apoyo del Gobierno y sobre todo del Comité Nacional de las Federaciones Universitarias Escolares (F.U.E.) que le presta un concurso decisivo, poniendo a su disposición los estudiantes y los recursos necesarios para su empresa, Lorca, con Ugarte, funda el famoso teatro popular **"La Barraca"**.

"La Barraca" —que recorrerá pueblos y ciudades— pone en escena obras maestras de nuestros mejores dramaturgos de los siglos XVI y XVII y contemporáneos y escenifica poemas de autores antiguos y modernos: Encina, Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, etc., y entre los modernos Antonio Machado. Y, precisando su intención Lorca dirá: "Los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol, y al aire libre de los pueblos". (29). Lorca pone en La Barraca todo su amor al pueblo, privado de espectáculos dignos de este nombre: "Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ver un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: "¡Qué bien se expresa!" Los espectáculos de La Barraca están abiertos a todos los públicos, pero sus preferencias van al público popular que es además el que los comprende mejor: "obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian". Y subraya: "A los señoritos y a los elegantes, sin nada dentro, a ésos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. Van a vernos y salen luego comentando: "Pues no trabajan mal". Ni se enteran. Ni saben lo que es el gran teatro español. Y luego se dicen católicos y monárquicos y se quedan tan tranquilos". (30).

Para García Lorca, **"La Barraca"** encarna en cierto modo el espíritu de la "España Nueva" que desea y por la que actúa a través del arte. Así, cuando se le propone que el excelente cuadro artístico que anima, tras obtener éxitos rotundos en pueblos y ciudades, actúe en el extranjero, dirá: "...haremos lo posible para que los públicos ilustrados del extranjero reciban una buena impresión del espíritu de la juventud de la España Nueva". (31).

Como vemos, García Lorca comenzaba a poner en práctica, a través de **"La Barraca"**, el proyecto de combatir por el pueblo anunciado en "Poeta en Nueva York". Con tal fin, aparte de su propia creación, adapta determinadas piezas clásicas a la situación actual, cortando monólogos cuya extensión excesiva distrae más que atrae la atención del público, y lo cansa, suprimiendo o modificando estrofas, cuando no escenas enteras secundarias, cambiando el nombre de ciertos personajes como en la famosa comedia de Lope, "Fuenteovejuna", en la que transforma el Comendador en "un cacique rural", personaje actual tan odiado y temido como aquél. Es excusado decir, que cada representación de "Fuenteovejuna" por "La Barraca" se saldaba con un clamoroso éxito.

Al mismo tiempo que dirige el teatro popular, García Lorca acaricia la idea de fundar Clubes Teatrales. La función de estos Clubes no diverge de los fines de "La Barraca", antes bien es su complementario. En efecto, los Clubes Teatrales tienen por misión "representar obras que no admiten las empresas" y combatir "las actuales sociedades de aficionados" pues "el público que acude a ellas vive con varios años de retraso respecto de los espectáculos públicos" ya que "sólo representan obras caducas, fáciles, sin interés alguno". Y esto no sólo va en detrimento del público sino que además no favorece el que surjan "buenos intérpretes" y "autores" (32). Con los Clubes, persigue, pues, una triple finalidad: Formar al público que no asiste a los teatros, formar artistas y formar autores. A esos Clubes Lorca destinaba la serie de farsas —que él llamaba teatro "irrepresentable"— escritas por aquellos años.

Pero nuestro dramaturgo no se contenta con criticar el teatro de aficionados que no cumple con la misión social y cultural que todo teatro digno de este nombre debe llenar. Lorca ataca igualmente, y al mismo tiempo, el teatro profesional que falta a esos cometidos: "Vamos principalmente contra esas sociedades recreativas, donde el baile o la cachupinada teatral son la principal razón de existencia", las cuales causan "...tanto daño como el teatro en general, este teatro de ahora, ñoño y cursi por un lado, por el otro grosero y zafio". (33). Contra ese teatro, tres años después, protestaba con ironía indignada: "...no puede continuar... la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes". (34).

Con este teatro anacrónico, de mal gusto, irresponsable, Lorca dice repetidamente y en diversas formas que hay que acabar. El autor dramático no debe, no puede hacer caso omiso de la realidad, no tiene derecho a ignorarla o a silenciarla si no quiere hacerse directa o indirectamente cómplice del mal que aflige a la sociedad, "por cosas que tienen remedio". Lorca por el contrario propone que se denuncien las causas reales de ese mal y se solidariza con las víctimas de la injusticia y la arbitrariedad. Así, cuando en octubre de 1934, estalla la sublevación popular en defensa de la República amenazada por el fascismo desde el poder, Lorca, con Valle-Inclán, Antonio Machado, Bergamín, Moreno Villa, Alberti, Casona, Miguel Hernández y otros intelectuales se solidarizará con las decenas de miles de víctimas de la represión, organizando un espectáculo en favor suyo. Y no sólo esto. Predicando con el ejemplo, en diciembre de ese mismo año, hace unas declaraciones que titula "Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo", que traducen de manera rotunda la posición del artista frente a los problemas candentes de su tiempo:

"Ese es lo grave de esta situación. Yo sé poco, yo apenas sé' —me acuerdo de estos versos de Pablo Neruda—, pero en este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo". Y como si su toma de posición no estuviese bastante clara en la situación resultante del conflicto entre las fuerzas en presencia, añade: "A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aún con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo". (35).

En estas declaraciones Lorca no sólo alude a la situación nacional, sino además a la internacional.

1934 anuncia, por la actitud y ambiciones del fascismo internacional, la segunda guerra mundial. No se está ya lejos de la constitución del Eje Roma-Berlín-Tokio. En varios países europeos se forman núcleos fascistas a imagen de Italia y Alemania, que estimulados y ayudados por Hitler y Mussolini, intentan apoderarse del poder. En todos esos países se provocan disturbios para justificar el Estado fuerte que aspiran crear. En lo que toca a España, el movimiento popular de Octubre de 1934 es una respuesta a esos intentos.

García Lorca sabe —a través de España— que la causa de esa situación reside en la injusticia y la forma aguda que toma esta injusticia en ciertos países es el fascismo, que intenta detener la marcha de la historia, paralizar el desarrollo de la sociedad: "El ambiente de nuestro tiempo —dice en las mismas declaraciones— aparece muy confuso, pero no tanto como para que se pueda uno convencer de que esta confusión no tenga aurora clara. Se percibe que en todo el mundo se pugna para desatar un nudo que ofrece grandes resistencias. De ahí esta oleada social que todo lo anega". (36).

A juicio de García Lorca, los intelectuales, los artistas deben contribuir a deshacer ese nudo incorporándose a la lucha al lado de los desposeídos, introduciendo en la obra de arte las preocupaciones y las aspiraciones de los "que no tienen nada": "Para pensar y sentir los más nobles ideales de la humanidad —añade en la misma ocasión— el actual es el gran ambiente. Para crear obra de esa que se ha dado en la flor de

(25) Grito hacia Roma.

(26) Poema doble del Lago Edem.

(27) Grito hacia Roma.

(28) Gaceta Literaria. 15-1-31.— B.H.T. LVI p. 263.

(29) La Vanguardia, Barcelona, 1-12-32.— B.H.T. LVIII, No. 3, 1956 p. 310.

(30) Luz, Madrid, 3-9-34.— B.H.T. LVI p. 280.

(31) La Vanguardia, Barcelona, 1-12-32.— B.H.T. LVIII, p. 311.

(32) El Sol, Madrid, 5-4-33.— B.H.T. LVI, p. 276.

(33) Ibidem, p. 274.

(34) El Heraldo de Madrid. Madrid, 8-4-36.— B.H. T. LVI, p. 293.

(35) El Sol Madrid, 15-12-34.— B.H.T. LVI, p. 285.

(36) Ibidem, p. 284.

llamar pura y desligada de las preocupaciones actuales... (sic) (36).

Algunas semanas después de estas declaraciones, Lorca formula con gran vigor, sin ninguna ambigüedad la intención fundamental de sus ideas dramáticas llamando nuestra atención la fórmula que puede servirnos como definición de su propio obra dramática: la expresión "Teatro de acción social".

"Yo no hablo esta noche —dice— como autor ni como poeta; ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social". (37).

Contrariamente a lo que propugna y practica cada vez más Lorca, el autor dramático crea exclusivamente para el público que ha conseguido imponer su teatro a fuerza de dinero, es decir para las clases privilegiadas: "Se escribe en el teatro —se lamenta— para el piso principal, y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso" (38). En los géneros de teatro a la moda, salvo rarísima excepción, el pueblo es escarnecido, motivo de risa, o enteramente ignorado. Según ese teatro, se vive en el mejor de los mundos y es inútil preocuparse por los problemas de la vida real, ya que las cosas no pueden ser de otro modo. A esto, Lorca replica: "El optimismo es propio de las almas que tienen una sola dimensión; de las que no ven el torrente de lágrimas que nos rodea, producido por cosas que tienen remedio". (39).

Afanoso de ganar dinero y renombre entre un público adinerado, al que quiere complacer para asegurar el éxito comercial de la obra, aun a trueque de concesiones atentatorias contra el arte, el autor dramático escoge su artista que ya tiene su público y ante el cual quiere brillar. El actor, por su parte, con el fin de conservar su "prestigio", su "nombre", ante su público —que viene a ser el público del autor y del empresario— exige del autor piezas a su medida:

"Oiga, Fulanito (aquí un nombre de autor), quiero que me haga Ud. una comedia en la que yo... haga de yo. Sí, sí, yo quiero hacer esto y lo otro. Quiero estrenar un traje de primavera. Me gusta tener 23 años. No lo olvide". (40).

En fin, el empresario, en nombre asimismo de imperativos extradramáticos, económicos unas veces y políticos, otras, como se ve por ejemplo en el diálogo entre el Director y el Poeta en la farsa para guiñol el **"Retablillo de Don Cristóbal"** y le ocurrió al mismo Lorca con **"Mariana Pineda"**, por el mero hecho de disponer de unos millones —subraya— el empresario se erige en censor de obras y definidor del teatro" (41), transformándolo en coto cerrado de un puñado de gentes ociosas y aburridas, en "sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo" (41).

Esta concatenación de hechos encierra el teatro en un círculo cada vez más estrecho y rarificado, limita la libertad creadora del autor, su originalidad, condenando el arte dramático a morir de consunción. Las gentes que "van al teatro —observa Lorca— no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral" y esto es muy grave. (42). Esas gentes para las que se hace el teatro, acuden al espectáculo para satisfacer su vanidad, exhibir un traje o sus joyas, para hacerse ver... o matar el tedio: "Llegan tarde, se van antes de que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno" (42). Y son precisamente esas "gentes irremisiblemente perdidas para el teatro", "que tienen ojos y no ven, oídos y no oyen" quienes —sin duda por mala conciencia— "patean porque una madre en escena vende a su hija", (42) cosa que en la vida ocurre con frecuencia. ¿El mismo Unamuno, por su actualidad, no aborda este asunto en **"Nada menos que todo un hombre"** y en **"Dos madres?"** Y el propio García Lorca lo lleva a escena en las farsas **"Los títeres de Cachiporra"**, en la **"Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita"** y en **"El Amor de Don Pirlimplín con Belisa en su jardín"**. En cambio, se queja nuestro dramaturgo, son esas mismas gentes con sensibilidad atrofiada las que mandan en el teatro. Y así ocurre inevitablemente que "El público que va a ver cosas queda defraudado y el público virgen, el público ingenuo, que es el del pueblo, —insiste con fuerza Lorca— no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad" (43).

¿Por qué es tan importante que el dramaturgo responda a los problemas del público popular y no le defraude? Porque dice García Lorca, "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso" (44).

En el momento en que emite estas ideas sobre el teatro —años 1934-1935—, la República, la España Nueva a que aspiraba, con todo lo que podía representar para la inmensa mayoría de los españoles, tanto en orden a las realidades como al de las esperanzas, está en peligro. Y es precisamente en esa situación crítica cuando, con mayor nitidez que nunca, García Lorca denuncia las causas del problema social, proclama su confianza en el pueblo y muestra la obligación que tiene el autor dramático de ayudar a los desposeídos en su aspiración a liberarse de la miseria. Y dando el ejemplo a otros intelectuales, sugiere la idea de su sacrificio para que todos disfruten, de hecho, de una vida más acorde con el derecho legítimo de cada uno a la felicidad por el camino de una justicia de veras. Porque lo espera todo del pueblo y cree que un teatro "sensible y bien orientado" puede "cambiar en pocos años (su) sensibilidad" (44) y de este modo contribuir a forjar el porvenir de un país, García Lorca transforma la fórmula del "arte por el arte" en la del "arte para el pueblo". "El teatro, añade, es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre" (45).

Ahora bien, para que el teatro cumpla la alta misión que García Lorca le asigna, deben reunirse varias condiciones, que el propio teatro puede contribuir a crear.

El autor que quiera ser útil a los hombres, que desee verdaderamente participar en la edificación de su país, debe mostrar las causas reales de la situación presente, "recoger el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes, (44), sus dolores, sus esperanzas, sus aspiraciones "con risa o con lágrimas". Los personajes "Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y liados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de asco" (45). No está de más señalar que para Lorca, el horror no es un recurso dramático para interesar y hacer meditar al público dejando de lado ex profeso la explicación de las causas como propone Chekhov. Para él, el horror está en las causas mismas que determinan los hechos y halla en el desarrollo de éstos el modo de suscitar la indignación del público, no de turbarlo, sino de esclarecer su conciencia.

La segunda de las condiciones fundamentales que el teatro debe llenar para que cumpla su misión social es que se le dote de una dirección consciente y responsable: "Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirán cada día más, sin salvación posible" (46). Entre tanto, autores y actores, con "amor y vocación" deben colaborar estrechamente en la tarea de enderezamiento del teatro para que pueda desempeñar su cometido: "...jerarquía, disciplina y sacrificio y amor" son las exigencias del momento para preparar días mejores". "Yo sé que no tiene razón el que dice: 'Ahora mismo, ahora, ahora' con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice 'Mañana, mañana, mañana' y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo" (46).

¿Qué representa este mañana para el autor dramático? "Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba siempre, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto" (47). Como se ve, para Lorca se trata de una transformación radical. Esa transformación exige la previa desaparición del hambre, que como él dice: "El día que (el hambre) desaparezca va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad" (48).

Esta interpretación realista que García Lorca da de la historia va de par con su concepción realista del arte, de la función histórica que asigna al teatro.

La preocupación de Lorca por los problemas fundamentales de su tiempo, su determinación de participar en el advenimiento del "mañana" que anhelaba situándose del lado del pueblo, portador de "la nueva vida que se presiente" las comparten otros intelectuales de entonces y entre ellos su dilecto amigo Antonio Machado, quien por aquellos años escribía: "En España, no hay modo de ser persona bien nacida sin amar al pueblo", y precisaba: "o escribimos sin olvidar al pueblo o sólo escribimos tonterías" (49). "Deseoso de escribir para el pueblo—, comentaba con su proverbial modestia— aprendí de él cuanto pude, mucho menos —claro está— de lo que él sabe" (50). Y pasando de lo general al terreno de los hechos concretos, al plano de la historia decía: "La patria —decía Juan de Mairena— es, en España, un sentimiento sencillamente popular, del cual suelen jactarse los señoritos. En los trances más duros, los señoritos la invocan y la venden, el pueblo la compra con su sangre y no la mienta siquiera. Si algún día tuviérais que tomar parte en una lucha de clases —aconsejaba a los jóvenes intelectuales y artistas— no vaciléis en poneros del lado del pueblo, que es el lado de España, aunque las banderas populares ostenten los lemas más abstractos" (51).

Al llegar aquí, una pregunta se impone antes de entrar en el dominio de las relaciones entre las ideas dramáticas y la creación dramática de García Lorca: ¿el público popular, ve en García Lorca el poeta, el dramaturgo que él se propuso ser para el pueblo? Según se desprende de los comentarios del propio Lorca sobre La Barraca, confirmados por comentarios de prensa, espectadores y actores del teatro popular, sí. En algunos pueblos, La Barraca pudo actuar gracias al público popular a pesar de la oposición, a veces violenta, de los caciques y los señoritos, cuando no de las autoridades religiosas. Refiriéndose a la actitud de los diversos públicos ante el teatro popular Lorca dirá: "Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: la burguesía, frívola y materializada" (52). Otro tanto ocurre con el público popular de las grandes ciudades ante el cual actúa Lorca en espectáculos de otro género como se aprecia en comentarios de prensa como éste: "García Lorca —el pueblo sabe, seguro, que en él, que no le halaga, pero lo ama y lo interpreta y lo exalta tiene un poeta fiel, su poeta— puso, con sólo aparecer, en alta

(37) F. García Lorca: Charla sobre teatro.

(38) El Heraldo de Madrid. Madrid, 3-4-1936.— B.H.T. LVI, p. 298.

(39) El Sol, Madrid, 10-6-1936.— B.H. citado p. 295.

(40) El Heraldo de Madrid. Madrid, fecha citada.— B.H. cit. p. 298.

(41) F.G.L.: Charla sobre teatro.

(42) El Sol, Madrid, 15-12-34.— Ibidem p. 296.

(43) El Heraldo de Madrid. Madrid, fecha citada.— Ibidem, p. 292.

(44) F.G.L.: Charla sobre teatro.

(45) El Heraldo de Madrid. Madrid, fecha citada.— Ibidem, p. 293.

(46) F.G.L.: Charla sobre teatro.

(47) El Sol, Madrid, fecha citada.— Ibidem, p. 286.

(48) El Heraldo de Madrid, fecha citada.— Ibidem, p. 294.

(49) Antonio Machado: Abel Martín.— Editorial Losada. Buenos Aires, 1953, p. 112.

(50) Ibidem, p. 107.

(51) A. Machado: Juan de Mairena. Véase Acento Cultural, Marzo 1959, p. 53.

(52) La Nación, Buenos Aires, 28-1-34.— B.H.T. LIX, No. 1, 1957, p. 65.

tensión el entusiasmo de todos... Y su magnífica **Oda al rey de Harlem**, empapada de liberal humanidad, encendió el entusiasmo latente, en aquel público de sensibilidad febril. Pero donde pueblo y poeta se fundieron en un estallido de fe, de confianza en la aurora de seguridad victoriosa en el mañana cierto de la fraternidad humana, fue en su lectura vibrante en la fuerte voz cálida de Federico, de unos fragmentos de su ROMANCERO GITANO... "Ese público estaba "compuesto en su inmensa mayoría de gentes de ideas o ideales apasionados" (53).

Los textos hasta aquí citados ponen de resalto el sentido social de las ideas dramáticas de García Lorca. Pero cabe preguntarse: ¿el teatro de Lorca está verdaderamente ligado a la vida y al día, recoge el latido social, el latido histórico, como debe hacerlo, según él, todo teatro digno de ese nombre? Aun teniendo en cuenta que los textos reproducidos son posteriores a **"Bodas de Sangre"** e incluso a **Yerma**, en su casi totalidad, y se refieren por tanto a su teatro posterior, un análisis total de su teatro "representable" lo confirma plenamente. Mas como en los límites de este trabajo no es posible proceder a un estudio de esa envergadura vamos a tratar de comprobarlo aunque sea de una manera esquemática a través de algunos aspectos de dicho teatro.

La inclusión de las ideas dramáticas y del teatro lorquianos en la realidad histórica se manifiesta en las alusiones que en ellas hace a esa realidad en cada una de sus fases: "Cada teatro seguirá siendo teatro —insiste con fuerza Lorca— andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual". (53 bis).

Así, si **"Mariana Pineda"** nació bajo la dictadura del general Primo de Rivera, y es un canto al amor y a la libertad, en un período de odios y de opresión, **"La Casa de Bernarda Alba"** corresponde a la situación de 1936 que Lorca definió de la manera que veremos en su lugar. La vinculación de la trilogía **"Bodas de Sangre"**, **"Yerma"** y **"La destrucción de Sodoma"** a la vida real, García Lorca la expresa sin asomo de duda al anunciar esta última —que todavía no conocemos— en los términos siguientes: "Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor: pero sigo mi ruta". Y consciente de lo que una obra del carácter de **"La destrucción de Sodoma"** representaba, añadía:

"¿Audacia? Puede ser, pero para hacer el 'pastiche' quedan otros muchos. Yo soy un poeta, y no he de apartarme de la misión que he emprendido" (54). Esa misión ya la conocemos. Un mes antes de estos comentarios, anunciaba "otro tipo de cosas, incluso comedia corriente de los tiempos actuales y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar" (55). Esos problemas son los que aborda más directamente y más a fondo, según decía, en **"La destrucción de Sodoma"** y en **"La Casa de Bernarda Alba"** y la comedia corriente de los tiempos actuales es **"Doña Rosita la soltera" o "El lenguaje de las flores"**.

Como en **"Bodas de Sangre"** y **"Yerma"**, de las que no reproduzco los comentarios que García Lorca hizo de ellas, para salvar el escollo del espacio, el autor de **"Doña Rosita"** demuestra, como se lo propuso, que una comedia cuando responde a las exigencias de la hora, cuando se inspira en la realidad social puede interesar al público y contribuir a la transformación de un pueblo tanto como una tragedia inspirada en hechos idénticos y orientada en el mismo sentido. En **"Doña Rosita"**, como en toda su producción dramática, García Lorca confirma la idea expuesta en su **"Charla sobre teatro"**: "...el público del teatro afirmaba —es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar" (56). En esta comedia, aunque está situada en otra época— recoge problemas actuales, "exige y hace justicia" y **"Doña Rosita"** obtiene un éxito sin precedentes.

El autor había indicado las verdaderas fuentes de su inspiración de **"Doña Rosita"**, así como el objetivo que con ella perseguía en estos términos: **"Doña Rosita"** es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España. Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de 1885. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene en ese momento veinte años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en 1900. Talles de avispa, faldas de campánula, exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne... Tercera jornada: 1911. Falda Entravée, aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas.

Doña Rosita tiene ya en este acto muy cerca de medio siglo. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con un brillo lejano, ceniza en la boca y en las trenzas que se anuda sin gracia... Poema para familias, digo en los carteles que es esta obra, y no otra cosa es. ¡Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en Doña Rosita como en un espejo! He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio hasta el fin". Y en lo que sigue se ve la actualidad de **"Doña Rosita"** y la intención del autor: "¿Comedia he dicho? Mejor sería decir el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia del gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida". Y concluye, a guisa de moraleja: "He ahí la vida de mi Doña Rosita, sin fruto, sin objeto, cursi... ¿Hasta cuándo seguirán así todas las Doñas Rositas de España?" (57).

El medio exterior de la comedia y la decoración son de las épocas indicadas por el autor, así como algunos de los personajes y ciertos temas, como el modernismo y el positivismo Pero el contenido social de **"Doña Rosita"** es tan actual en los años 1934-1936 y hasta en 1960, —pensamos en la película "Calle Mayor"— que pudo serlo a comienzos de siglo y su significado es más de los años citados que de 1900. Así lo hace constar Lorca al definir la comedia como "el drama de la mojigatería española" y preguntarse: "¿Hasta cuándo seguirán así todas las Doñas Rositas de España?" Y esto es poner "en evidencia morales viejas equívocas" como él se proponía.

Pero el realismo de la pieza no se reduce a un eco: ciertos detalles tienen además la exactitud de una crónica, según lo indica este comentario del hermano de García Lorca: "En **"Doña Rosita"** aparecen nombres de familias de Granada, acontecimientos y personajes reales. Algunos de los incidentes que deberían parecer de lo más inverosímil brotan directamente de la realidad". Y añade: "La expresión del profesor de Economía 'no tengo el suficiente volumen de experiencia" es de Ortega y Gasset y los términos 'la tierra es un planeta mediocre', del profesor Ortí de Lara" (58).

En efecto, el catedrático de Economía o el Sr. X, es una mezcla de ese Ortí de Lara, de cuyos manuales retuvo Lorca únicamente que "la felicidad no se puede hallar más que en el cielo" (59) y de Ortega y Gasset y su esnobismo filosófico.

Lorca ha hecho de él uno de tantos profesores de la decadente Universidad española. Y Don Martín es uno de esos estudiantes fracasados que la enseñanza confesional suele emplear por un sueldo exiguo y que él conoció en el colegio del Sagrado Corazón de Jesús, de Granada, donde, como tantos "hijos de buena familia", cursó estudios.

Pero volvamos a las frases finales de Lorca con motivo de la presentación de **"Doña Rosita"**, ya que encierran en cierto modo lo esencial de su concepción del teatro y nos sirven de proyector para la interpretación de la misma y la de su teatro en general.

"Doña Rosita", dice su autor, más que una comedia es un drama: el drama de la mojigatería española, es decir, un aspecto del drama español puesto que la pervivencia de la mojigatería es un aspecto de la pervivencia de la estructura de la sociedad de la cual ha nacido y debido a la cual —entre otras condiciones— se mantiene. Preguntándose hasta cuándo se continuará así, García Lorca formula implícitamente la cuestión que se desprende de toda la obra: ¿Hasta cuándo van a durar las condiciones sociales que hacen posible su existencia? Es la misma pregunta que Lorca busca se formule el público que asiste a **"Bodas de Sangre"** o a **"Yerma"**, y en esto reside el carácter de teatro de acción social que quiso imprimir el suyo. La mojigatería es evitable como lo es la sangre vertida en **"Bodas de Sangre"** o en **"Yerma"**, con lo que al mismo tiempo se viene abajo el tópico de que el teatro lorquiano es fatalista.

¿De quién es la culpa de que Leonardo y la novia de **"Bodas de Sangre"** no se casaran, puesto que se querían, y la huida de los dos enamorados terminara en drama sangriento?

"...dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina", responde Leonardo a su propia pregunta. Y añade:

"A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata que brilla tanto, escupe algunas veces" (60).

Y la causa que el mismo Leonardo pone al desnudo buscando la "culpa" radica no en las personas sino en la discriminación social, inherente a la desigualdad económica: La Novia es rica, Leonardo pobre. La costumbre que fomenta esa estructura quiere que un pobre, por el hecho de serlo, no tenga derecho a querer a una persona de otra condición y viceversa. Nuestra experiencia confirma esa realidad. La tragedia de **"Bodas de Sangre"**, resulta por consiguiente del conflicto engendrado por la diferencia social de los dos protagonistas principales.

¿De quién es la culpa de que **"Yerma"** acabe también en sangre?

Según se acostumbra a decir y generalmente se cree, **"Yerma"**, es la tragedia de la mujer estéril, por consiguiente es otro drama de la fatalidad.

Mas, ¿**"Yerma"** es realmente eso?

Poco antes de su estreno, el autor la presentaba en estos términos: **"Yerma"** será la tragedia de la mujer estéril. El tema... es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos" (61). Con estas palabras nos da a entender que lo esencial y por consiguiente el valor del tema reside en "el desarrollo" y "la intención", que son "nuevos" y que **"Yerma"** no se sitúa en el plano del tema clásico de la mujer infecunda. Como todo el teatro lorquiano, **"Bodas de Sangre"** y **"Yerma"** recogen hechos de la vida real, son una expresión de la estructura de la sociedad. "De la realidad son fruto las dos obras —afirmaba Lorca—. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas". Y aludiendo a su método de trabajo añadía: "Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto". (61 bis).

La causa real de la tragedia de Yerma no es la esterilidad, sino las condiciones a que la convención la ha condenado: el ma-

(53) El Defensor de Granada, 13-10-35. El espectáculo se celebró en el Teatro Barcelona y fue organizado por el "Ateneo Enciclopédico Popular" de la Ciudad Condal.

(53 bis) Escena. Madrid. Mayo 1935. B.H.T. LXI. No. 4, 1959, p. 438.

(54) El Sol, Madrid, 1-1-1935.— B.H.T. LIX, p. 66.

(55) El Sol, Madrid, 15-12-34.— B.H.T. LVI, p. 286.

(56) F.G.L.: **Charla sobre teatro.**

(57) Crónica, Madrid, 15-12-1935.— B.H.T. LVIII, No. 3, p. 340-341.

(58) Francisco García Lorca: Prólogo — Tres tragedias de Lorca, citado por Mª. Teresa Balbín: **El mundo poético de F.G.L.** San Juan de Puerto Rico, 1954, p. 320.

(59) El Sol, Madrid, 10-6-1936.— B.H.T. LVI, p. 296.

(60) Bodas de Sangre. Acto II — Cuadro I.

(61) Luz, Madrid, 3-7-1934.— B.H.T. LVI, p. 278.

(61 bis) Escena. Madrid. Mayo 1935. B.H.T. LXI. No. 4, 1959, p. 440.

trimonio impuesto. Esta convención o costumbre es más que un concepto abstracto: es un hecho histórico, una ley inspirada por los intereses, por el dinero. Como vimos en BODAS DE SANGRE somera, pero claramente, para García Lorca la causa de las tragedias de "nuestro tiempo" no sólo radica en el dinero sino en todo lo que tiende a asegurar la supremacía social del dinero: costumbres supersticiosas, opresión, injusticia, arbitrariedad. Todo su teatro tiende a hacer tangible esta realidad.

En el MALEFICIO DE LA MARIPOSA, Doña Curiana quiere casar a la fuerza a su hijo con Curianita Silvia por sus riquezas:

Ella es rica. ¡Qué torpeza
la de esta criatura rara!
¡Yo haré que la ame por fuerza!
. . . .
Tiene casa espaciosa,
el troje bien repleto.
. . . .
¡Te tienes que casar! (62)

En LOS TITERES DE CACHIPORRA, Lorca vuelve a este asunto. El padre de Rosita, endeudado, busca salvarse de la ruina, casando a su hija, contra su voluntad, con un hombre rico invocando la autoridad paterna que le confiere la costumbre:

Padre
Pues no hay más remedio. Ese hombre tiene mucho oro y a mí me conviene, porque si no, mañana tendríamos que pedir limosna.
Rosita
Pues pidamos.
Padre
Aquí mando yo, que soy el padre. Lo dicho, dicho, y cartuchera en el cañón. No hay que hablar más (63).
La convención tiene fuerza de ley.
Rosita
¡Ay! ¡Ay! ¡Digo! Dispone de mi mano, y no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley.
Padre
Tú harás caso de todo como hice yo caso de mi papá cuando me casó con tu mamá... (63).

En el AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN EL JARDIN, la madre, revestida a su vez de la autoridad de su título materno, "cede" su hija a cambio de riquezas, sin prestar ninguna atención a las protestas de Belisa.

Madre
"Don Perlimplín tiene muchas tierras; en las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dinero por ellas. Los dineros dan hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres" (64).

El problema del dinero y de este aspecto de la costumbre son abordados de la misma manera en EL RETABLILLO DE DON CRISTOBAL.

La misma "ley" que han invocado los personajes del Padre y de la Madre en las farsas citadas y que ha provocado la tragedia de BODAS DE SANGRE conduce a Yerma a su acto desesperado. Esa norma de "moral equívoca" coloca a menudo a los hijos ante el dilema de alienar su existencia, con el casamiento o el convento, o los empuja a la revuelta que comporta el ser renegados por la familia y su medio social, al adulterio como en las farsas mencionadas y en LA CASA DE BERNARDA ALBA, al crimen como Yerma o al suicidio como Adela en LA CASA DE BERNARDA. El drama de Yerma es el drama de todas esas mujeres bajo otro aspecto. Veamos sucintamente cómo se anuda.

Según la costumbre, su padre casa a Yerma. Ella ha obedecido a su padre, pero aceptando a Juan no como marido sino como el futuro padre de sus hijos:

Yerma
Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... (65).

Y se entrega a Juan, no por amor a él sino por amor al hijo que espera de él.

Yerma ha aceptado, pues, la alienación impuesta por la costumbre, con la esperanza de sustraerse a ella, creyendo que su hijo realizaría lo que ella no podía realizar.

Yerma
Yo pienso muchas cosas, muchas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme (65).

Yerma ve en ese hijo que espera la revancha contra el pasado, origen de su situación presente. La tragedia reposa, pues, sobre esta oposición inicial entre el pasado y el porvenir, y Yerma, como las principales víctimas del teatro lorquiano —salvo Doña Rosita la Soltera— lucha por el porvenir, en las condiciones que le son dadas. Si esa lucha desemboca en sangre es porque las causas que la han suscitado subsisten y esto será así mientras no desaparezcan.

LA CASA DE BERNARDA ALBA es la prolongación de las piezas anteriores. La opresión, los conflictos implicados en la discriminación social, sus causas y consecuencias, han engendrado las tragedias de MARIANA PINEDA, BODAS DE SANGRE, YERMA y DOÑA ROSITA. La substitución de los conceptos pasado y porvenir por el de clases sociales, Lorca emplea repetidamente la palabra clase, la transformación de la oposición y porvenir en conflicto de clases, teniendo en cuenta que se manifiestan entre amos y criados en el interior de la casa, aparecen ya en DOÑA ROSITA. Más todavía, en líneas generales, la Tía y el Ama de DOÑA ROSITA introducen respectivamente a Bernarda y La Poncia de LA CASA DE BERNARDA y las alusiones a la religión en ésta prolongan los comentarios contenidos en DOÑA ROSITA. Lo que distingue LA CASA DE BERNARDA, en otros aspectos, de las piezas precedentes es que esta vez García Lorca elimina completamente los elementos adyacentes al drama, se despoja de lo inesencial, que era lo que buscaba. "Ninguna literatura, teatro puro" (66), decía entusiasmado a sus amigos, mientras se la leía. En esta pieza, nos brinda el ejemplo claro de lo que comprendía por un teatro de "acción social", y nos permite ver con mayor claridad qué entendía por participar —como artista— en los sufrimientos y las esperanzas de su pueblo y lo que significa ayudar a ese pueblo a liberarse de sus sufrimientos a través de la creación dramática. Ayudar a los hombres es, demuestra una vez más, hacerles comprender las causas reales de su alienación para que combatan hasta que se liberen de ella. Ese es el sentido de la fórmula "el arte al servicio del pueblo" en oposición a la de "el arte por el arte". "...este concepto del arte por el arte —añadía— es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo". Estas declaraciones las hacía García Lorca el mes de Junio de 1936, es decir en unas fechas dramáticas para la humanidad: los soldados de Mussolini acababan de ocupar Abisinia. Hitler amenazaba con la anexión de regiones limítrofes a Alemania. Y la Falange causaba disturbios en diferentes puntos de España para preparar la sublevación militar que estallaría semanas después y costaría la vida a Lorca. En toda Europa se respiraba una densa atmósfera de guerra. Es necesario tener en cuenta esta coyuntura para que las declaraciones de nuestro dramaturgo sobre el arte y el artista cobren su justo valor, sobre todo, en el párrafo que sigue:

"En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad" (67).

LA CASA DE BERNARDA ALBA coronaba el esfuerzo consecuente de nuestro dramaturgo por penetrar en las raíces profundas del problema español y sacarlas a la luz sobria y vigorosamente. Esta convicción le hizo exclamar, al comentar LA CASA DE BERNARDA: "Ahora ya veo lo que va a ser mi teatro" (68). Y repetía alborozado: "¡Ni una gota de poesía! ¡La realidad! ¡Realismo!" (69). Y al pie de la lista de los personajes de su última tragedia escribió: "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico" (70).

El realismo de esta pieza es tan evidente, que terminada en junio de 1936, apenas unas semanas antes de su asesinato, permaneció oculta "nueve años hasta que el fervor público y la tenacidad de los admiradores del poeta lograron" (71) que la familia de García Lorca se decidiera a autorizar su publicación.

Nuestro dramaturgo anunció LA CASA DE BERNARDA ALBA, el 8 de abril de 1936, en estos términos:

"Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. **La verdad de la comedia es un problema religioso y económico social.** El Mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el Mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: "¡Oh qué barca más linda se ve en el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla". Y el pobre reza: "Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre". Natural. El día que el hambre desaparezca va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución" (72).

García Lorca quiso contribuir —mediante el teatro— a crear las condiciones que propiciaran ese acontecimiento situándose y situando cada vez de una manera más directa y clara su obra en el movimiento de la realidad. Lo pagó con su vida. Tenía treinta y ocho años.

(62) F.G.L.: El Maleficio de la Mariposa. Acto 1, Escena II.

(63) F.G.L.: Los Titeres de cachiporra. Cuadro I.

(64) F.G.L.: Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín.— Prólogo.

(65) F.G.L.: Yerma.— Acto I, Cuadro II.

(66) F.G.L.: Obras Completas. Editorial Losada. Buenos Aires. 1949. Volumen VIII, p. 159.

(67) El Sol, Madrid, 10-6-1936. B.G.T. LVI, p. 295.

(68) F. García Lorca: Obras Completas. Aguilar, Madrid 1955. Introducción por Jorge Guillén, p. LXIII.

(69) Angel del Río, op. cit. p. 141.

(70) F.G.L.: La Casa de Bernarda Alba.

(71) Ibidem. Editorial Losada. Buenos Aires. Vol. VIII, p. 159.

(72) El Heraldo de Madrid, Madrid, 8-4-1936.— B.H.T. LVI, p. 294.



POESIA

POESIA

EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclinan las frentes
hacia el suelo.

IN MEMORIAM

DULCE chopo,
dulce chopo,
te has puesto
de oro.
Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros
gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
La fragancia cautiva
de tu tronco
vendrá a mi corazón
piadoso.
¡Rudo abuelo del prado!
Nosotros
nos hemos puesto
de oro.

PATIO HUMEDO

Las arañas
iban por los laureles.
La casualidad
se va tornando en nieve,
y los años dormidos
ya se atreven
a clavar los telares
del siempre.

La Quietud hecha esfinge
se ríe de la Muerte
que canta melancólica
en un grupo
de lejanos cipreses.

La yedra de las gotas
tapiza las paredes
empapadas de arcaicos
misereres.

¡Oh torre vieja! Llora
tus lágrimas mudéjares
sobre este grave patio
que no tiene fuente.

Las arañas
iban por los laureles.

LA LUNA Y LA MUERTE

La luna tiene dientes de marfil.
¡Qué vieja y triste asoma!
Están los cauces secos,
los campos sin verdores
y los árboles mustios
sin nidos y sin hojas.
Doña Muerte, arrugada,
pasea por sauzales
con su absurdo cortejo
de ilusiones remotas.
Va vendiendo colores
de cera y de tormenta
como un hada de cuento
mala y enredadora.

La luna le ha comprado
pinturas a la Muerte.
En esta noche turbia
¡está la luna loca!
Yo mientras tanto pongo
en mi pecho sombrío
una feria sin músicas
con las tiendas de sombra.

DESEO

SOLO tu corazón caliente,
y nada más.

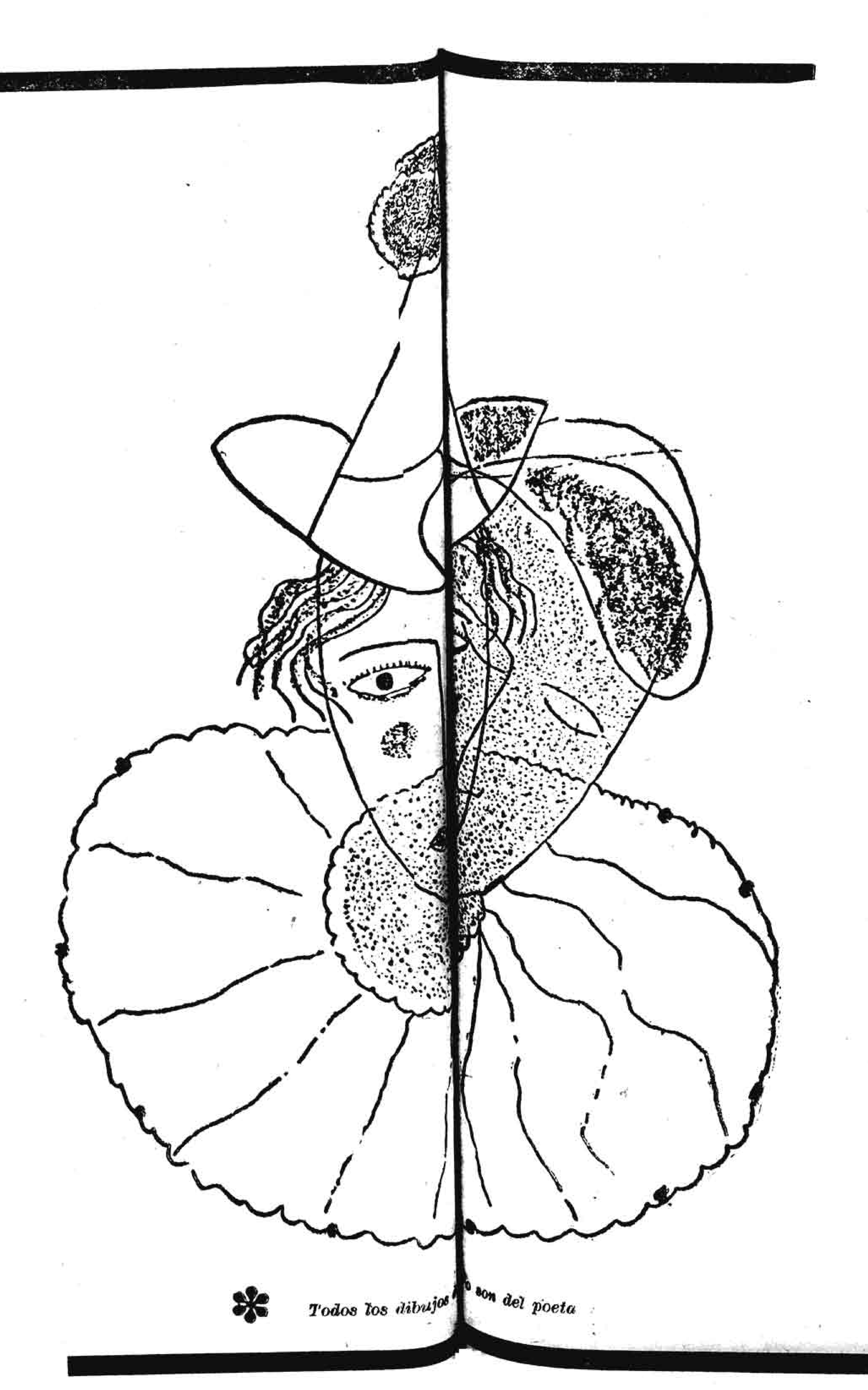
Mi paraíso un campo
sin ruiseñor
ni liras,
con un río discreto
y una fuentecilla.

Sin la espuela del viento
sobre la fronda,
ni la estrella que quiere
ser hoja.

Una enorme luz
que fuera
luciérnaga
de otra,
en un campo de
miradas rotas.

Un reposo claro
y allí nuestros besos,
lunares sonoros
del eco,
se abrirían muy lejos.

Y tu corazón caliente,
nada más.



Todos los dibujos son del poeta

SORPRESA

MUERTO se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

CAMINO

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?
Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.
Esos caballos soñolientos
los llevarán,
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán
los cien jinetes andaluces
del naranjal?

AMPARO

AMPARO,
¡qué sola estás en tu casa
vestida de blanco!

(Ecuador entre el jazmín
y el nardo).

Oyes los maravillosos
surtidores de tu patio,
y el débil trino amarillo
del canario.

Por la tarde ves temblar
los cipreses con los pájaros,
mientras bordas lentamente
letras sobre el cañamazo.

Amparo,
¡qué sola estás en tu casa,
vestida de blanco!
Amparo,
¡y qué difícil decirte
yo te amo!

JUAN BREVA

Juan Breva tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

CAZADOR

¡ALTO pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas
vuelan y tornan.

Llevan heridas
sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

CORTARON TRES ARBOLES

A Ernesto Halffter.

ERAN tres.
(Vino el día con sus hachas).
Eran dos.
(Alas rastreras de plata).
Era uno.
Era ninguno.
(Se quedó desnuda el agua).

CANCION TONTA

MAMA.
Yo quiero ser de plata.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Yo quiero ser de agua.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Bórdame en tu almohada.

¡Eso sí!
¡Ahora mismo!

CANCION DEL MARIQUITA

El mariquita se peina
en su peinador de seda.

Los vecinos se sonríen
en sus ventanas postreras.

El mariquita organiza
los bucles de su cabeza.

Por los patios gritan loros,
surtidores y planetas.

El mariquita se adorna
con un jazmín sinvergüenza.

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas.

El escándalo temblaba
rayado como una cebra.

¡Los mariquitas del Sur
Cantan en las azoteas!

DE OTRO MODO

La hoguera pone al campo de la tarde
unas astas de ciervo enfurecido.
Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
caracolea el vientecillo.

El aire cristaliza bajo el humo.
—Ojo de gato triste y amarillo—.
Yo, en mis ojos, paseo por las ramas.
Las ramas se pasean por el río.

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde,
¡qué raro que me llame Federico!

MUERTO DE AMOR

A Margarita Manso.

¡QUE es aquello que reluce
por los altos corredores?
Cierra la puerta, hijo mío,
acaban de dar las once.
En mis ojos, sin querer,
relumbran cuatro faroles.
Será que la gente aquella
estará fregando el cobre.

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.
La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen,
y un olor de vino y ámbar
viene de los corredores.

Brisas de caña mojada
y rumor de viejas voces,
resonaban por el arco
roto de la media noche.
Bueyes y rosas dormían.
Sólo por los corredores
las cuatro luces clamaban
con el furor de San Jorge.
Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre,
tranquila de flor cortada
y amarga de muslo joven.
Viejas mujeres del río
lloraban al pie del monte,
un minuto intransitable
de cabelleras y nombres.
Fachadas de cal, ponían
cuadrada y blanca la noche.
Serafines y gitanos
tocaban acordeones.
Madre, cuando yo me muera,
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan de Sur al Norte.
Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba, no sé dónde.
Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.

MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

A José Antonio Rubio Sacristán

VOCES de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales sueñan
verónicas de alhelí,
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.

Antonio Torres Heredia
Camborio de dura crin,
moreno de verde luna,
voz de clavel varonil.
¡Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
Mis cuatros primos Heredias
hijos de Benamejí.
Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en mí.
Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.
¡Ay Antoñito el Camborio,
digno de una Emperatriz!
Acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir.
¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado,
encendieron un candil.
Y cuando los cuatro primos
llegan de Benamejí,
voces de muerte cesaron
cerca del Guadalquivir.





ROMANCE DEL EMPLAZADO

Para Emilio Aladrén

¡Mi soledad sin descanso!
Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo,
no se cierran por la noche
ni miran al otro lado
donde se aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.
Sino que limpios y duros
escuderos desvelados,
mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados.
Y los martillos cantaban
sobre los yunques sonámbulos,
el insomnio del jinete
y el insomnio del caballo.

El veinticinco de junio
le dijeron a el Amargo:
Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.
Será de noche, en lo oscuro,
por los montes imantados,
donde los bueyes del agua
beben los juncos soñando.
Piden luces y campanas.
Aprende a cruzar las manos,
y gusta los aires fríos
de metales y peñascos.
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado.

Espadón de nebulosa
mueve en el aire Santiago.
Grave silencio, de espalda,
manaba el cielo combado.

El veinticinco de junio
abrió sus ojos Amargo,
y el veinticinco de agosto
se tendió para cerrarlos.

Hombres bajaban la calle
para ver al emplazado,
que fijaba sobre el muro
su soledad con descanso.

Y la sábana impecable,
de duro acento romano,
daba equilibrio a la muerte
con las rectas de sus paños.

ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA

A Juan Guerrero
Cónsul general de la Poesía

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tiene, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

Cuando llegaba la noche,
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.
Un caballo malherido,
llamaba a todas las puertas.
Gallos de vidrio cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche
noche, que noche nochera.

La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa
de papel de chocolate
con los collares de almendra.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.
La media luna, soñaba
un éxtasis de cigüeña.
Estandartes y faroles
invaden las azoteas.
Por los espejos sollozan
bailarines sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Dejadla lejos del mar,
sin peines para sus crenchas.

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.
Doble nocturno de tela.
El cielo, se les antoja,
una vitrina de espuelas.

La ciudad libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas.
Los relojes se pararon,
y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.
Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.
Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra,
huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas.
Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,
dejando atrás fugaces
remolinos de tijeras.

En el Portal de Belén
los gitanos se congregan.
San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella.
Tercos fusiles agudos
por toda la noche suenan.
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella.
Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.
Rosa la de los Camborios,
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.
Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
Cuando todos los tejados
eran surcos en la tierra,
el alba meció sus hombros
en largo perfil de piedra.

¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente
juego de luna y arena.



POESIA



Llanto por Ignacio Sánchez Mejías
1

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.
El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fué llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.
Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

LA SANGRE DERRAMADA

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!
¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!

¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tinieblas!

Pero ya duerme sin fin
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

CUERPO PRESENTE

3

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.
Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

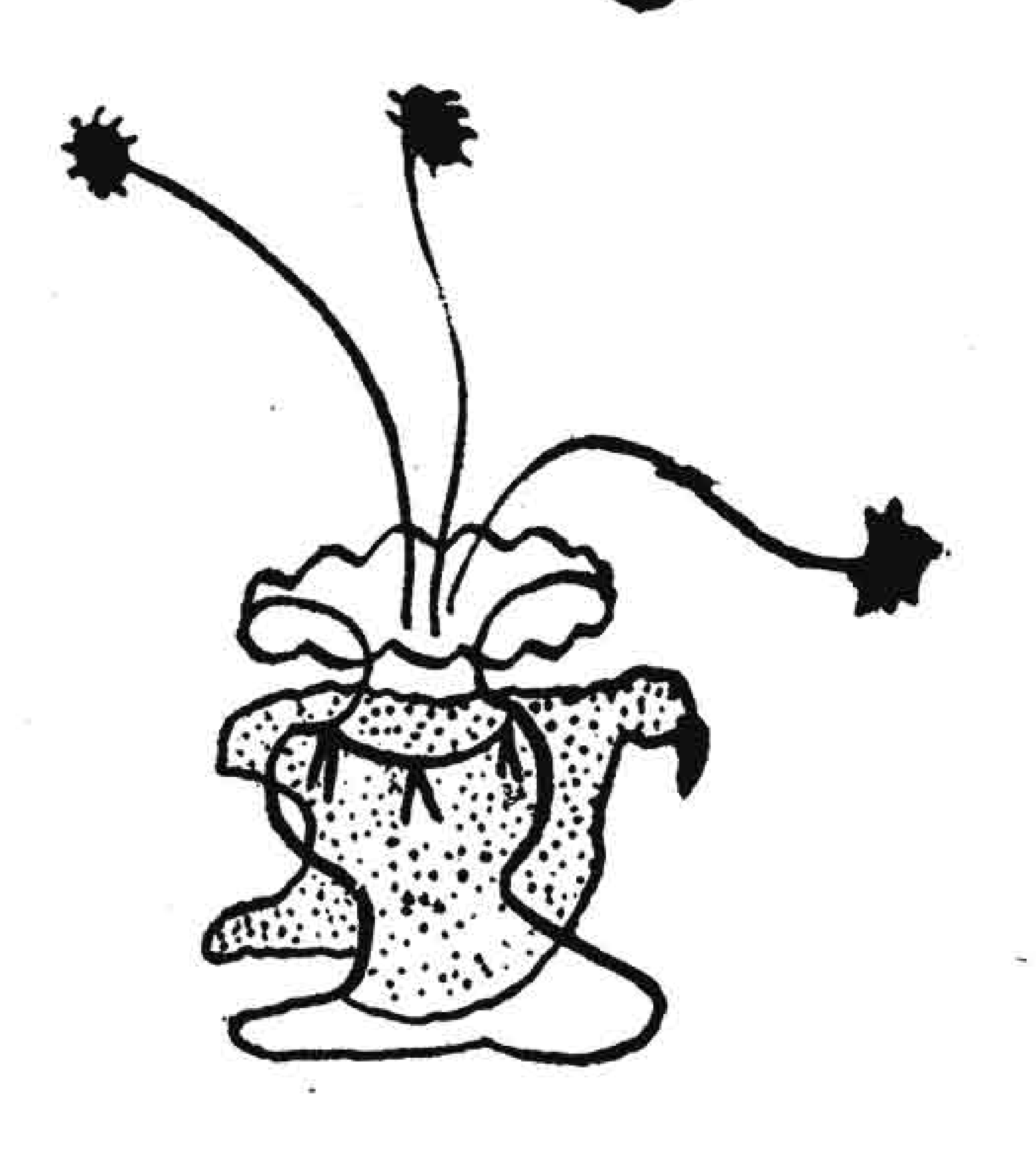
Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!



Romancero gitano



por

Federico García Lorca

1924
1927

Revista de Occidente

ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos
Con una cuchara.

Fuego de siempre dormía en los pedernales
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas.

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire,
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de
(la cocinas.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.
Las muchachas americanas
llevaban niños y monedas en el vientre
y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo.

Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso.

Aquella noche el rey de Harlem con una durísima cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara.
Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.

Negros, Negros, Negros, Negros.

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y
(ceniza de nardo,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos, néctares de subterráneos.
Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana.

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofilia de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de trabajo y bajo amarillo.

Hay que huir,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

Es por el silencio sapientísimo
cuando los camareros y los cocineros y los que limpian con la
(lengua
las heridas de los millonarios
buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre.

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros;
un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre
(monóculo.
el amor por un solo rostro invisible a flor de piedra.
Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos sin una sola rosa.

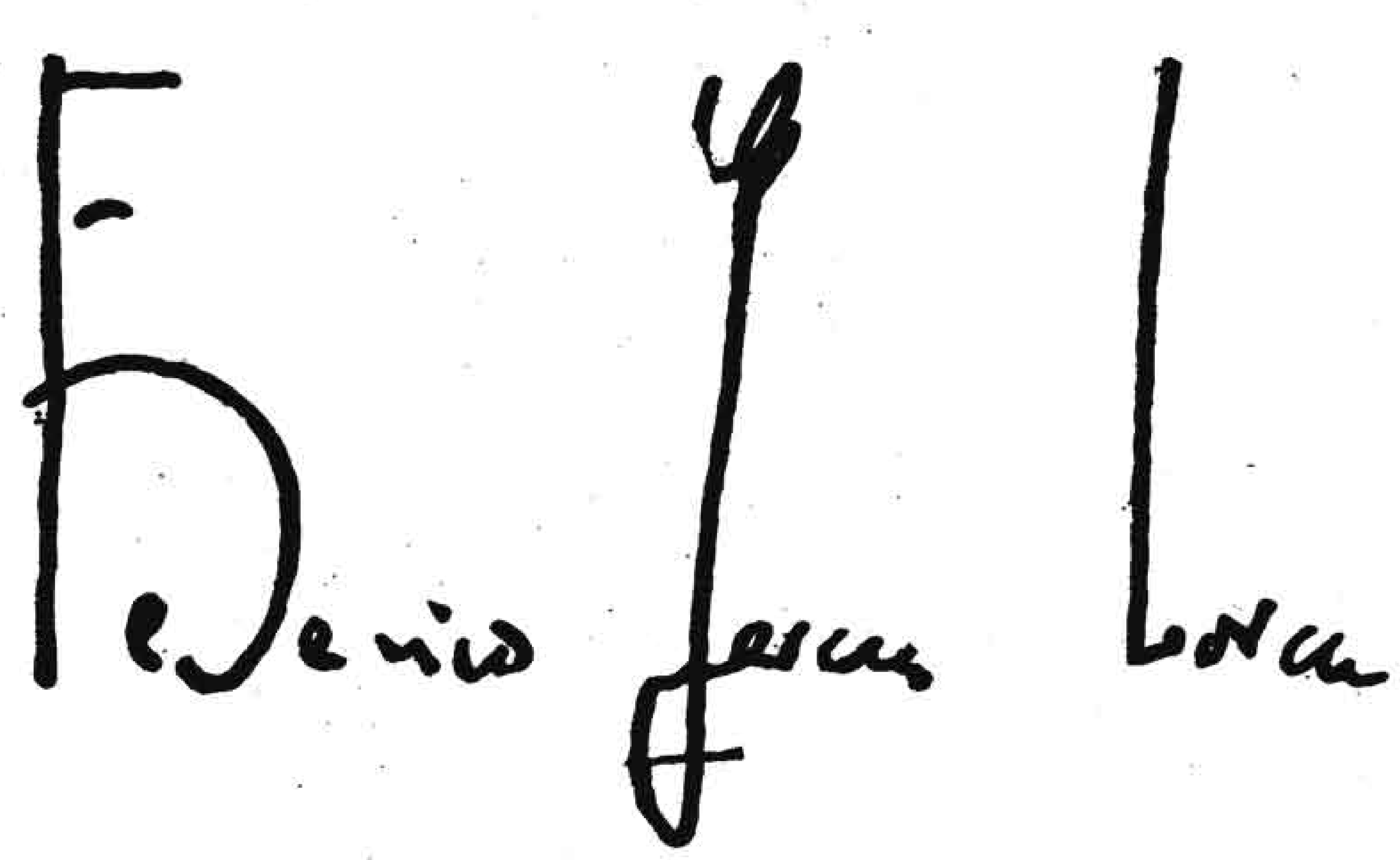
A la izquierda, a la derecha, por el sur y por el norte
se levanta el muro impasible
para el topo, la aguja del agua.
No busquéis, negros, su grieta
para halar la máscara infinita.
Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.

El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño.
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

Negros, Negros, Negros, Negros.

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula
palidecieron al morir.
El leñador no sabe cuándo expiran
los clamorosos árboles que corta.
Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas.

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.
¡Ay, Harlem, disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza
Me llega tu rumor,
me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar.





En la escuela de Fuentevaqueros con el sombrero de paja



1899, Federico cumple un año.



1930, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Lorca.



1917, con sus compañeros y su profesor de Historia del Arte en la Universidad de Granada.



1935, Huerta de San Vicente o del Tamarit.

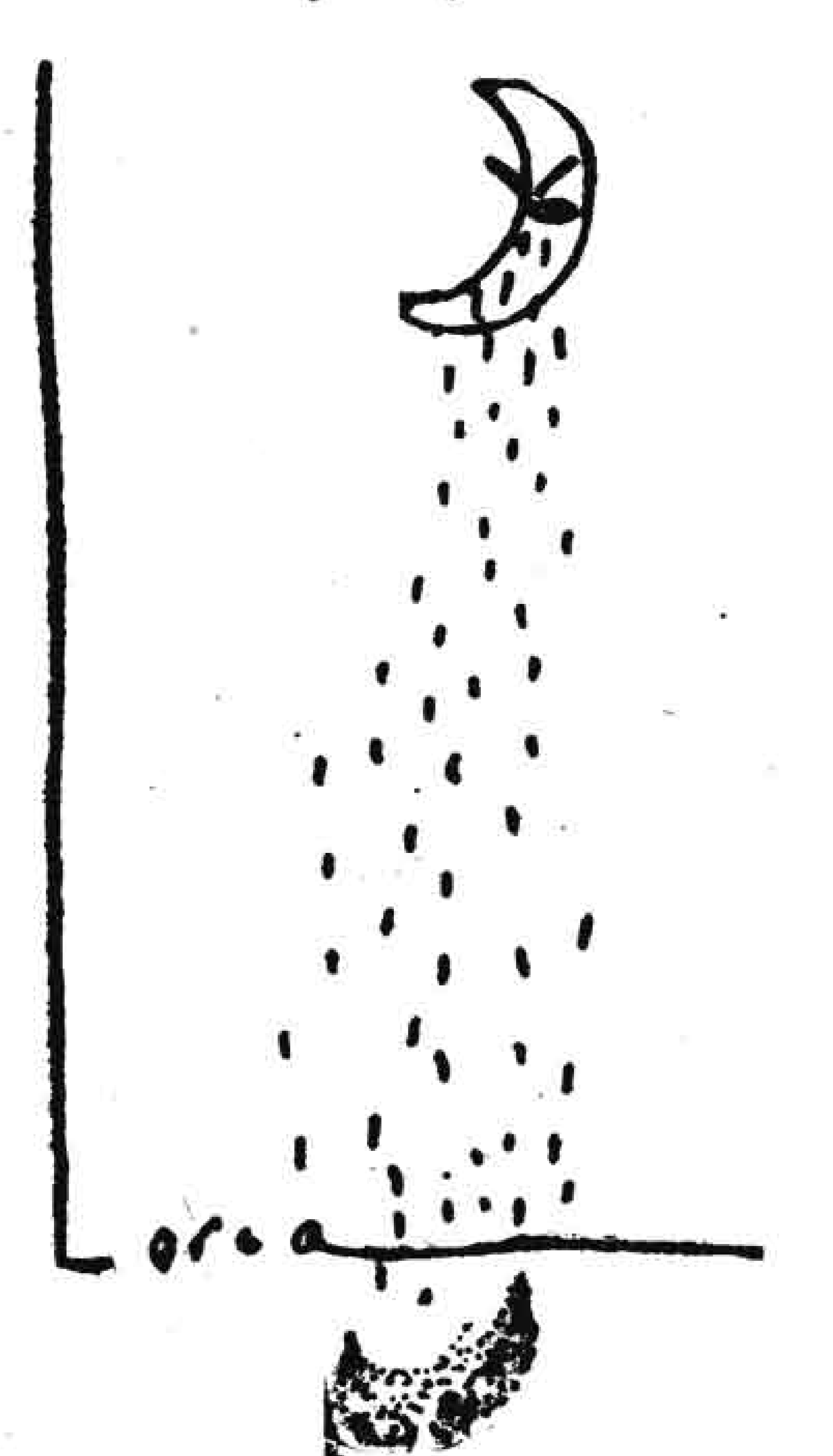


1927, en el Alhambra.

sonidos negros en el teatro de García Lorca

Por Mario Parajón





Federico García Lorca es invisible si el público que acude a ver su teatro no está iniciado en la teoría y juego del duende. Nadie piense en cerebralismos ni en malabarismos. Por desdicha el término ha caído en manos inescrupulosas que lo han convertido en lo que no es. Se dice: "tiene duende", como si se quisiera decir: "tiene ángel". Y no es la misma cosa. El ángel vuela sobre nuestras cabezas. Hay que esperarlo y sentir después el rozar de sus alas. El duende está dentro. Tiene que ver con la sangre. Una poesía con duende, un teatro con duende, son teatro y poesía nacidos de las mismas entrañas. Como el cante jondo. Como el alma de Ignacio Sánchez Mejías saliendo a borbotones en la plaza a "las cinco en punto de la tarde". Como la Andalucía verdadera, la de la lejanía y soledad de Córdoba, la de las luces de Granada que se resisten a marcharse y se quedan escondidas por los rincones de los "cármenes" para angustiar a la pobre Mariana Pineda. El duende se oculta en los "sonidos negros" de la vida. Pero el pueblo sabe identificarlo. "Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo", dice el famoso cantaor El Lebrijano y repite García Lorca en la residencia de estudiantes de Madrid. "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende", asegura Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que Federico ha conocido.

No, no hay que confundir al duende con el "demonio teológico de la duda", al que Lutero "arrojó un frasco de tinta en Nuremberg", ni "con el diablo católico", ni con el "mono parlante que lleva el truchimán de Cervantes". Ninguno de esos es el duende. Como tampoco lo es la musa, la que dicta, ni el mentado ángel, que "da luces". Al duende —atiéndase a esta frase de Federico— "hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre". Eso quiere decir que no basta con derramarla. Porque podría suceder que la que saliera fuera de un rasguño y no de esas últimas habitaciones. Y entonces no habría duende: habría mascarada de duende. Para que haya duende tiene que haber lucha intensa, dura, desconocida para los que escuchan. Y tiene que haber cuerpo. La música, el baile, la poesía hablada —que es el teatro— son las artes del duende (en las demás también cabe, pero es menos frecuente) porque son las artes en que la posibilidad de la sangre es más cercana. El duende de Federico García Lorca no es la espontaneidad que algunos le han inventado. El duende lorquiano es la semilla de sus tragedias. Habita entre las flores de doña Rosita, bajo la bandera que teje Mariana, cerca de las ansiedades de Bernarda y de Adela, muy pegado a la carne tronchada de Yerma. Acompaña la fuga de los amantes de "Bodas de Sangre" y hasta se acerca a las vecinas de la Zapatera para dictarles la copla llena de crueldades.

El teatro de Lorca no es comprensible si no se parte de la meditación del duende y si no se toma en serio su juego y su teoría. Y una vez dentro de él; una vez que se sabe que todo nace de ahí, sus palabras tienen otra categoría que escapa a profesores y sorprende siempre a imaginativos. Sus palabras y las heridas de las que brotan esas palabras. Heridas que están cerca del paisaje andaluz, de los arrayanes, de la Alhambra y del Generalife, de la tristeza gallega y de la sequedad castellana. Porque en Andalucía hay como embalsamamientos de la atmósfera que nadie como Federico es capaz de ver. Si, en cualquier parte del mundo una mujer usa un hilo rojo en su tejido. Pero allí, en Granada, ese hilo rojo entre los dedos de una mujer romántica es una "herida del cuchillo sobre el aire". Y también allí los hombres grandes, los mocetones que rompen la tierra y ven la salida del sol, mueren por culpa de un cuchillito que cabe en las manos de un niño. Son cosas de esas tierras que la gente de los Pirineos no conocen, pero que tienen su misterio y su poesía.

No es comprensible ese teatro si no se parte del duende; pero tampoco es comprensible si no se sabe que ese duende rompe a cantar muchas veces por culpa de una situación milenaria: la asfixia. Yerma, la Novia de "Bodas de Sangre", Adela, doña Rosita y Mariana se asfixian. ¿Dónde, por qué se asfixian? ¿Quién las asfixia? Antonio Machado contestará: "el crimen fue en Granada" al preguntarse por la muerte de Lorca. Bergamín hará un añadido terrible: "en Granada y de Granada". En Granada muere Federico García Lorca y Granada mata a Federico García Lorca. Granada ha dado muerte a doña Rosita y España es la Medea que devora a sus hijos. ¿Qué España, cuál España? Habrá que retroceder a Mariana Pineda. Preguntarse por qué muere. Verla tejiendo la bandera de la libertad entre los ahogos de Angustias y los chistes quinterianos de Clavela, las desazones de Fernando y el sadismo de Pedrosa. Olvidarse de lo que tiene de estampa romántica —Federico sabe cuánta sangre hay o puede haber en una estampa— para adivinarle lo que tiene de ancestral, lo qué le fluye por las venas de Agustina de Aragón o de Juana de Castilla. Nadie se equivoque, Mariana no sabe de política. Ni una palabra. La política tiene para ella carne y hueso: se llama Pedro de Sotomayor: "Por este amor verdadero —que muerde mi alma sencilla— me estoy poniendo amarilla como la flor del romero". Es la pasión. Mariana, la viuda respetable granadina, se olvida hasta de sus hijos por culpa de Pedro de Sotomayor. Lo mismo le ocurre a Fernando, su amante desdeñado: "prisionero soy de amor y lo seré mientras viva". Y por culpa del amor, toda la casa arderá en temblores. Se estremecerá la luz de los candelabros; Mariana rasgará la carta de Pedro con dedos temblorosos, hasta los niños cantarán coplas alusivas al duque de Lucena y al entierro por las calles de Córdoba con "albahaca y claveles" sobre la caja fúnebre. Esto complementa la tragedia. En el peor de los momentos, cuando la muerte se acerca y el duende sueña la agonía, Mariana hace vuelos por su sueño, que van "sin saber adónde van", como "los tenues villancicos por el viento".

Y los sueños, en parte, se cumplen. Ella desciende del carro en que marchan para oír la voz de don Pedro que le grita con palabra profética: ¡Mariana, qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro? "Armoniosa y fija: bajo los dos adjetivos está latiendo una idea estoica de la libertad. Es Ruy Díaz de Vivar, "tan mesurado", alejándose de la corte en compañía de los buenos escuderos. Es Carlos primero de Alemania y quinto de España entrando en Yuste para asombro del mundo; es su hijo diciendo a los que lloran el desastre de la Invencible: "Serenaos". Es la libertad de Sócrates, de la que habla el propio Federico en la conferencia del duende, libertad para arrojar de su lado al pobre Alcibíades y para hacer ironía junto a los jueces que lo condenan gritando él mismo ¡muera la inteligencia! que llevará a la tumba a Miguel de Unamuno. Armoniosa y fija luz; la luz del mediodía de España.

Pero el presagio se cierne. Es frecuente en la poesía y el teatro de Lorca. Viene enredado a la brisa de la tarde y a ciertos clamores de la noche. Soledad Montoya, hablando con el poeta, contempla su destino; también lo ha hecho así Antoñito el Camborio; y la ciudad entera de los gitanos que se desangra mientras la guardia civil entra "a saco por ella". Los personajes de Lorca son agoreros. Están habituados a ver el futuro en las mínimas variaciones de la atmósfera y en los tenues parpadeos de la luz. Mariana, en los brazos de Pedro de Sotomayor, mientras sus hijos duermen, con la voz comida por el duende, exclama: "acecho un mar oscuro, sin fondo ni oleaje— en espera de gentes que te traigan ahogado".

Y llega el mar oscuro. Por bordar la bandera de la libertad Mariana Pineda acude al cadalso entre novicias que la lloran y esperanzas de que Don Pedro venga a morir a su vera. Pero no viene. Y en definitiva, a Mariana no le importa. El amor, para ella, no es eros: lo sería así si ella aguardara algo del amor, si hubiera amado para ser amada. Sin embargo, no ha hecho eso. Ha amado para amar sin cuidarse de la correspondencia: el amor ha sido para ella lo que en lenguaje teologal se llama ágape, que es amor de caridad. Por eso la esperanza se le muere "sin que nadie la viera", a "la vera del agua": era una esperanza escondida, secreta, que se marcha por esos ríos españoles que esconden en sus cuencas tesoros de siglos. Mariana no sabe nada de política; ha oído hablar de la libertad y repite el término una y otra vez. Está lejos de las abstracciones; de las ideologías y de las doctrinas y de las filosofías. Pero sabe su papel: ella es la mediación; debe estar, como un escudo, entre Pedro de Sotomayor y Pedrosa. Pedrosa es el enemigo del hombre y Sotomayor trabaja para los hombres. Ella tiene que estar en el medio para hacer que la lucha sea menos áspera y para dar figura al ideal. O sea: para tejer una bandera. Compárese la actitud de Mariana con las dos que figuran en los extremos opuestos: la de la mujer ejecutiva y la de la mujer pasiva. La primera intervendrá en los asuntos con criterio propio: la segunda dejará que las cosas sigan su curso y que los hombres se encarguen de todos los asuntos mientras ella hila en la casa. Federico, para protagonista de una de sus tragedias juveniles, escoge a la tercera: a la que media, a la que está entre la naturaleza y el hombre que pelea con ella para hacer de cristal transparente desde donde se mira el mundo y se ensaya a dominarlo.

Pero Mariana recibe al final el rayo de luz de una idea. Es el último cante del duende. "¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera, enciende para mí tus estrellas distantes". No es original, por supuesto. Casi dos mil años antes un hombre, herido en un camino por un rayo fulminante, ha hablado en cartas ardientes de esa libertad con la que sueñan los cautivos y que está del otro lado de la orilla: libertad en la muerte de aquel que se salva. Mariana va al cadalso con su amor y su nueva libertad presentida. ¿Iría así a la muerte Federico García Lorca, muerto en Granada por Granada cuando ya era el más grande de todos los poetas granadinos ¿El crimen fue en Granada y de Granada. Pero nadie pudo arrebatarle a Federico esa última venganza del duende: la libertad paulina de ser libre en la muerte.

Pero antes de que ocurriera esa venganza, era necesario que sucedieran otras cosas. Tenían que saltar de sus escondrijos los títeres de Cachiporra e inundarse la escena española de colores y de luces. Era mucho el tedio. Don Jacinto repetía su fraseo de salón madrileño más o menos tomado de Donnay y de Porto-Riche. Villaespesa acumulaba oropeles baratos con alcázares de papel pintado y perlas de fantasía. Marquina era una especie de Echegaray tardío. En la buena tradición estaban los hermanos Quintero, Arniches y Valle-Inclán. Los dos primeros eran demasiado tiernos, tanto, que a ratos eran cursis. Pero eran frescos y alegres a la usanza vieja del Lope de las comedias y sabían reconstruir a la maravilla un patio andaluz. Además, tenían oído. Para saber de la calidad de su teatro no era imprescindible visitar ninguna biblioteca: bastaba tomar un tren para Sevilla, darse una vuelta por las calles de Triana y llegarse hasta el altar de la Macarena. Concha Puerto se asomaba por cualquier esquina y el levitón oscuro de don Eligio se paseaba por el barrio de Santa Cruz, escandalizado por los guiños que se hacían las parejas. Federico tomará algunos de sus personajes de los de Serafín y Joaquín: por ejemplo, la criada de Doña Rosita o la de Mariana Pineda. Arniches también sabía lo que era el teatro. Tuvo que llegar don Ramón Pérez de Ayala para que le fuera reconocido el talento. Los pisaverdes que iban a París en la primavera y a San Sebastián en el otoño se reían del señor Adrián, el primo, y de la señorita de Trevélez. Hacían bien. Arniches atacaba el señoritismo. Los mismos imbéciles que hicieron burla de la pobre solterona fueron los que después bendijeron la entrada de Queipo del Llano. Atacándolo, se defendían. Don Carlos hacía tragedias grotescas llenas de atisbos geniales, de factura floja y a veces de recursos fáciles.

Federico trae consigo su poesía de "sonidos ne-

gros". Y la vierte hasta en las comedias. Ahí está "La Zapatera Prodigiosa" como reverso de todas sus mujeres trágicas. Y está ahí para desmentir a los psicólogos. Es coqueta, pero incapaz de propasarse. Tiene la cáscara amarga, pero el interior de azúcar. Le habla al marido con ternos y desplantes, pero cuando el esposo se marcha cae en singular melancolía y suspira por el galán, que ahora aparece bajo la figura de titiritero. El problema de la Zapatera es más serio de lo que se creen los que toman la farsa en bromas. Es el problema del infierno de la compañía que no sabe desligarse del camarada y causante del sufrimiento. Si vive con el Zapatero, la Zapatera gruñe; si no vive con el Zapatero, la Zapaterá llora. ¿Habrá que pensar que para ella la felicidad consiste en gruñir? ¿Será que Lorca quiere hacer la defensa de esas mujeres hoscas, que no son de miel porque llevan la miel en las entrañas? Ese es el misterio: está en el fondo del alma de la Zapatera. Aunque no está en su conducta; esa es diáfana, como los muebles y los pucheros que ella limpia. Por muchos requiebros que reciba y aunque muchas "largas de lengua" le atribuyen amoríos, ella será hasta el último de sus días la mujer del infeliz que le soportaba los gritos. Y él no la habría abandonado si no fuera por ese otro personaje que siempre está presente en el teatro de Lorca porque también lo estuvo siempre en la atmósfera provinciana de Granada: la gente.

Que también figura, junto con el invernadero, en la más lírica de sus tragedias: doña Rosita. Porque es la gente la que se encarga de señalarle la espalda que se le encorva, el hijo de la Manola que se hace grande y se casa, las deudas que deja el tío después de la muerte; y es la gente la que le grita "solterona" cuando ella le reza a la Virgen de las Angustias en el altar de la Catedral. Doña Rosita no sabría de otra manera que el tiempo pasa; y entonces nada tendría importancia. Ella aguardaría siempre por el primo que se fue a América y que habló luego de casarse por poderes. Doña Rosita ocupa un espacio sin tiempo: el de las interminables tardes granadinas, con el cielo rosa y cárdeno. Se diría que está embalsamada. Los pasos del tío por la casa no se sienten —tampoco se siente su muerte—; ni son apenas perceptibles los sollozos del profesor del que sus alumnos se ríen. La criada lo comprende: por eso habla en voz alta, ahogada por el perfume de tanta flor y el idioma de los abanicos que sustituyen a las palabras. Pero no puede contrapesar tanto silencio. Los sonidos negros avanzan por el cuerpo de Rosita a pie juntillas, sin hacerse sentir ni escuchar, invadiéndola con seguridad y lentitud. A ella le basta con el recuerdo. Lo que necesita es que no le digan que los días pasan. La imagen del primo es mejor que la presencia del primo. Acostumbrada a la comedia de la espera, llega un momento en que ya sabe que él se ha casado y todavía sigue representando la farsa. Todo se desmorona cuando los otros comprenden. Entonces, la rosa que en la mañana "roja como sangre está", se comienza a "deshojar". Doña Rosita es la tragedia del sueño granadino. Del que se lleva la vida de encuentro y susurra al cabo a la durmiente que ella está intacta y vieja, no vivida. La ropa de novia de doña Rosita se pudre en los armarios aunque la criada renueve la albahaca y el tomillo. Las mantillas se despedazan y las enaguas se rompen. Al final, queda sola la puerta sin cerradura golpeada por el viento de la noche que no la deja en paz. Doña Rosita se yergue y sale del invernadero. A morir sola, sin haber estrechado entre los suyos brazos de hombre.

Yerma sí estrecha brazos de hombre, pero con frialdad. Los sonidos negros, que en Mariana tenían resonancias guerreras, en la Zapatera chirridos de verja y en doña Rosita fragancias de invernadero, tendrán ahora ecos muy hondos. Serán sonidos verdaderamente negros. Porque Yerma no sueña ni con el matrimonio ni con la libertad. Ni tampoco cierra los ojos para soñar. Tanto los abre, que acaba por matar a fuerza de vigilia. Yerma quiere un hijo. Está en la tradición católica de la mujer española de raíz judaica. Mariana desea el amor y Yerma quiere la trascendencia en el hijo. Para ella, el amor no es el eros ni es el ágape: es lo genésico. Si se conformara con lo que quiere Juan, estarse tranquilos, cuidar de las cosechas, tolerar las [illegible]das, sentiría que la entierran en vida. Ella está tronchada y rota para su hijo y necesita morir de esa muerte del parto para amanecer a la vida. ¿Por qué no tiene el hijo si sus amigas lo tienen y si la vieja con que se topa en el campo dice que a ella le ha bastado con "echarse boca arriba y cantar"? ¿Cual es el secreto de su aridez? La vieja lo intuye porque tiene experiencia: a Yerma la han casado, pero su hombre era Víctor y ya Víctor no puede ser para ella. Por eso corre como una loca a la casa de la Dolores y acaba matando al marido en la romería, junto a la gente que la rodea mientras ella grita que "florezca la rosa".

La mujer de Juan muere casta, como doña Rosita y la Zapatera, pero la Novia de Bodas de Sangre, como la Adela de la "Bernarda Alba", cruzarán el río sin temerle a nada. Desde luego: descargando la conciencia. "Yo no tengo la culpa que la culpa es de la tierra —y de ese olor que te sale— de los pechos y las crenchas". Los sonidos negros están lanzados en estado puro. Ahora es la pasión hombre-mujer que se levanta contra las instituciones, los prejuicios, las ideas y las conveniencias. Estas mujeres quieren liberarse de la asfixia familiar. No toleran su destino. Quieren condenarlas a la renuncia del amor y ellas rompen las ventanas para ir a dar al pecho de sus hombres. Por supuesto: todo tiembla y la catástrofe es inminente. Hasta los "caballos se niegan a beber" y la llama de los hogares llega hasta las paredes. A ellas no les importa. Mueren. Pero han vivido un instante.

Los sonidos negros del teatro de Federico García Lorca se escuchan todavía en las provincias andaluzas y en España entera. Se escucharán mientras haya duendes, cantaoras, toreros como Ignacio y mujeres tremendas como Soledad Montoya. La que dice que viene a buscar "sus alegría y su persona". La alegría y la persona que buscaron Mariana, doña Rosita, la Zapatera, la Novia, Yerma y Adela. La que aún no han encontrado porque la pena negra las devora.

ANGUSTIA CUARTA FEDERICO

Toco a la puerta de un romance.
—¿No anda por aquí Federico?
Un papagayo me contesta:
—Ha salido.

Toco a una puerta de cristal.
—¿No anda por aquí Federico?
Viene una mano, y me responde:
—Está en el río.

Toco a la puerta de un gitano.
—¿No anda por aquí Federico?
Nadie contesta, no habla nadie...
—¡Federico! ¡Federico!

La casa oscura, vacía;
negro musgo en las paredes;
brocal de pozo sin cubo,
jardín de lagartos verdes.

Sobre la tierra mullida
caracoles que se mueven,
y el rojo viento de julio
entre las ruinas, meciéndose.
¡Federico!
¿Dónde el gitano se muere?
¿Dónde sus ojos se enfrían?
¿Dónde estará, que no viene!

(UNA CANCION)

Salió el domingo, de noche,
salió el domingo, y no vuelve.
Llevaba en la mano un lirio,
llevaba en los ojos fiebre;
el lirio se tornó sangre,
la sangre, tornóse muerte.

(MOMENTO EN GARCIA LORCA)

Soñaba Federico en nardo y cera,
y aceitunas y clavel y luna fría.
Federico, Granada y Primavera.

En afilada soledad dormía,
al pie de sus ambiguos limoneros,
echado musical junto a la vía.

Alta la noche, ardiente de luceros,
arrastraba su cola transparente
por todos los caminos carreteros.

"¡Federico!", gritaron de repente
con las manos inmóviles, atadas,
gitanos que pasaban lentamente.

¡Qué voz la de sus venas desangradas!
¡Qué ardor el de sus cuerpos ateridos!
¡Qué suaves sus pisadas, sus pisadas!

Iban verdes, recién anochecidos;
en el duro camino invertebrado
caminaban descalzos los sentidos.

Alzóse Federico, en luz bañado.
Federico, Granada y Primavera.
Y con luna y clavel y nardo y cera,
los siguió por el monte perfumado.

Nicolás Guillén

Federico y los GITANOS

Por Francisco Mota

Está tan unido el "Romancero gitano" a la fama de García Lorca, que mucha gente quiere ver "gitaneria" en la manera de ser lorquiana. Y lo curioso es que sí la hay.

Un análisis intelectual de Federico García Lorca, con formación universitaria, integración hipercultural, aparta mucho al poeta real del "Romancero gitano" de la siquis y el etos que pudiera presentar un gitano. García Lorca es un universitario rigorista —precisamente licenciado en Derecho, esa técnica tan antagónica a cualquier clase de "gitanería"—; es un estudioso de la música, desde el solfeo hasta la composición —arte que los gitanos intuyen, y nada más—; es un dibujante y pintor delicado y preocupado —cosa que no sucede nunca en los escasísimos gitanos que salen pintores o dibujantes—.

Y, se vuelve a repetir, en García Lorca sí hay "gitanería". Primero, por el ambiente. García Lorca ha nacido en la tierra más gitana de España. Granada. Segundo, por la gracia. García Lorca ha llegado a la alta cultura por el camino del folklore. Y en ese camino de lo auténticamente popular se debió encontrar muchas veces verdadera sabiduría gitana. Sabiduría o lo que sea. Ellos —los gitanos— a ese su saber le llaman "gramática parda". Tercero, porque, o el ambiente nativo y vital, o la cultura folklórica aprendida, le impregnaron de cierto sentido reverencial hacia la gitanería. Hacia la forma explícita de libertad que es ser gitano o vivir en gitano.

Y ese sentido de la libertad "en gitano" que hay a lo largo de la vida y la obra de García Lorca es lo que importa exponer aquí. Que de casi todas las demás cosas que se pueden decir de Federico se ha dicho mucho. Y mejor que lo que uno pudiera repetir ahora.

I
GRANADA Y LOS GITANOS

Los gitanos de todo el mundo, en su idioma casi universal, llaman a Granada "Meligraná". Y la consideran —igual que sucede todavía con los bereberes de Fez—, como tierra que no debiera ser lo que es. Es decir, como ciudad irredenta. Que para los marroquíes debiera ser de ellos, y para los gitanos sede o poco menos de su monarquía universal y errabunda.

En Granada, ciudad de unos doscientos mil habitantes, viven alrededor de veinte mil gitanos. Gitanos que confiesen que lo son. Que gitanos "tapiñaos" lo son la mitad por lo menos de los habitantes de la ciudad. Tiene un barrio Granada, el Sacro-Monte o el Albaizín, que se yergue orgulloso, frente a la Alhambra, como una fortaleza inexpugnable de la gitanería. En Granada hay otros barrios gitanos —San Cristóbal, San Ildefonso, el Cerro de San Miguel, el Barranco del Abogado, etc.—; pero gitano cien por ciento, sólo el Albaizín.

En el Albaizín hay de todo lo que al gitano le importa. Lo que no le hace falta para su vivir, lo ignora. Antes no habia ni un libro. La última vez que el que esto escribe estuvo por allí vio una pequeña librería y papelería. Fruto de los tiempos: antes todos los gitanos eran analfabetos, y ahora parece ser que sólo lo son en el noventa y cinco por ciento o así.

En los barrios gitanos de Granada rezuma la gitanería de una manera lógica y también de una manera industrial. Uno sabe que muchas de sus cuevas —ya que el Albaizín es una especie de supervivencia troglodita—, se abren pintorescas y amenas con vistas al turismo que se deja los "duros" y los "dola". Pero, no debe ignorar que las cuevas que se cierran al turismo curioso y escudriñador, también mantienen alto el espíritu gitano a todas horas. Sin que medie en esa supervivencia ninguna clase de ambición lucrativa, de tasa previamente señalada en las guías de turismo.

El gitano granadino tiene un espíritu altamente creador y artístico. De sus "fraguas" —pequeños talleres de calderería— salen verdaderas obras de arte; de la artesana paciencia de un gitano recostado en una tapia, resulta a veces una verdadera joya esculpida en un pedazo de madera; del repiquetear de unas castañuelas y el zapatear de unos pies cansados, surge casi siempre una filigrana de la coreografía y de la gracia.

Pero, sobre su arte, su técnica, su "cultura", el gitano de Granada, como la mayor parte de los gitanos del mundo, destaca por su manera de vivir.

Si algún pueblo en la tierra ha logrado una manera casi pura de vivir en libertad, ese es el pueblo gitano. En libertad a su manera: su "libertad". Una libertad que no se casa con dogmas ni marida con códigos. Libertad que aquí pudieramos llamar de "por la libre".

Por eso, muchas veces, cuando el código del país sobre el que andan errantes, no concuerda con sus propias maneras de pensar y vivir, surge la figura de delito. Y no es que el gitano sea un delincuente habitual: la culpa de todo está en la falta de concordancia entre el código que rige la tierra y el código particular de los que la deambulan.

El gitano ignora muchas formas de Derecho. Eso, contra la opinión de los sesudos juristas, es un signo indudable de libertad. Ignoran hasta que la ignorancia de las formas de delito son delictuosas. Las ignoran orgullosamente. Ellos aplican su ley y viven bajo su ley. Una ley que tiene pocas cortapisas y casi ninguna barrera. Ley de pueblo libre.

Bien es verdad que, como el devenir de la historia viene señalando, con un pueblo así no se va a ninguna parte. Por eso, el pueblo gitano, no llegará nunca a ninguna parte de tanto ir a todas. Como curiosidad antropológica y folklórica quedará y basta.

A Federico García Lorca, impar también, le pareaba el pueblo gitano. El era tam-

bién, a su manera, errabundo, sólo, pintoresco, inteligente, audaz y, sobre todo, libre.

En medio de este pueblo, ascendiendo al Sacro-Monte más veces que a la Universidad —aburrida de casi escolástica—, se hizo el espíritu de Federico García. No en balde les pagó con su evangelio. El "Romancero gitano".

II

LO GITANO EN LA POESIA DE LORCA

No sólo es en el "Romancero gitano" donde Federico García Lorca trueca en poesía las vivencias gitanas de su infancia y juventud. La obra de García Lorca está impregnada hasta las "cachas" de gitanería. Si se sacase de la obra lorquiana la parte de gitano que en ella hay, quedaría agujereada como un colador.

No hay libro de versos, ni colección de poemas, ni obra de teatro de Federico donde lo gitano, aunque no sea más que en ritmo e norma, deje de asomar.

Unas veces, habla de los gitanos artesanos, creadores de fantástica y fantasiosa fantasía. Cuando dice:

"Huye, luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos".

Y la fantasía tan universal del pueblo "calé" se destaca en ese otro verso de Federico que dice:

"Y los gitanos del agua
levantan por distraerse
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde".

En otro verso, Federico, pinta de un brochazo la moral de los gitanos, tercos al trato con extraños y absolutamente negados al mestizaje:

"El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe".

La justicia tomada por propia mano —único código de este pueblo libre—, se trasparenta en el romance "Reyerta" cuando Lorca escribe:

"Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes".

Que termina con el silencio como toda cooperación de los testigos, al decir:

"El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
—Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses".

La moral sexual de los gitanos brilla en más de un romance y muchas poesías de Lorca. ¿Quién ignora la "casada infiel"?:

"y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río".

La descripción más universalmente reconocida de cómo es un gitano se halla en ese popular verso del "Prendimiento de Antoñito el Camborio":

"Moreno de verde luna,
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos".

Romance donde vuelve a hacer su aparición la forma autóctona de su tomarse la justicia por la mano:

—Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tu eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!

Justicia gitana que se hace más palpable en el pavoroso romance "del Emplazado" cuando Federico hace decir lo que el veinticinco de junio le dijeron a el Amargo:

"—Ya puedes cortar, si gustas,
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos".

III

LORCA EN EL MUNDO GITANO

A Lorca, los gitanos lo consideran como cosa propia. Hasta el un tanto color cetrino y verdiolíváceo de su rostro, le ayuda a entrar en el medio tan hermético de los calés. Para los gitanos, Federico es su poeta. El único poeta impreso. El gitano es un pueblo analfabeto —"a mucha honra", dicen ellos— cuyos poetas, a veces buenos, conservan sus creaciones a través del recuerdo y la tradición, como los arcaicos aedas de Grecia.

Ellos —los gitanos— que ignoran orgullosamente la cultura universal, no han tenido inconveniente en traducir a su idioma algunos versos de García Lorca. Verso por verso, a seguido se copian unos cuantos del "prendimiento de Antoñito el Camborio", en español y en gitano, para que comparen los lingüistas:

"Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos".

"Pipindorio Fermanchinas Heredia,
chavoró ta dugida e Camborios,
sar yequí ran on bae
chala a Serva a dicar os jurús.
Caló e Bardorí chimutrí
chala flimé e zardioquí.
Suns esayacaos bales
o esyacan andré os clisos".

Ya hay que reconocer gitanería en un autor para traducirlo al "calé". Hay pocos antecedentes. La "Biblia", un siglo antes, traducida por aquél británico trashumante también —George Borrow— que los gitanos llamaban "Don Jorgito el inglé".

Un gitano escultor, Luis Heredia Maya (familia de todo lo que suena en el mundo gitano), esculpe de memoria pequeños bustos de Federico, en rojizo barro cocido, que presentan un García Lorca más gitano, o más mongólico si se quiere que en vida fuera.

Federico fue amigo de uno de los mejores toreros que dio la gitanería, de "Gitanillo de Triana". (Que Sánchez Mejías era torero "de la crema", de la élite, ya que fue hijo de un médico más o menos adinerado). Cuando el toro corneó mortalmente a "gitanillo", García Lorca fue de los que dieron su sangre por ver si lo podían salvar.

Nadie como Federico para entonar, al calor de pocos íntimos, las más gitanas canciones: los polos, las seguiriyas, las tarantas. El mismo se acompañaba con la guitarra. Algunas de estas canciones fueron fermento y germen de las leves y aéreas composiciones del propio García Lorca. De esas canciones que luego habría de cantar y bailar la "Argentina", con el mejor donaire que una extraña pudiera nunca haber ofrecido al alma de la Andalucía gitana.



Los gitanos trabajan de día en sus cuevas, que de noche transformarán en lugar de baile y alegría



Esa gracia gitana que él trascendió a sus versos...

—Ellos, los gitanos —había dicho en más de una ocasión Federico—, son los que me hán inspirado mi mejor obra: el "Romancero". Es de todas la que más me satisface. Quizás la única a la que no le encuentro fallos. En todos nuestros actos, a través de todas nuestras etapas, ocurrirá siempre lo mismo. Quisiéramos suprimir lo que fue mal expresado, mal vivido o mal juzgado. Con el "Romancero" nunca me ocurre eso. Creo que está en lo justo".

Alguna vez contaba que, durante varios días, un gitano le había buscado por todo Madrid para devolverle una cartera que otro gitano, sin saber de quien se trataba, había quitado a Federico. El gitano que se la devolvió le dijo, mientras contaba el dinero, que estaba intacto:

—Mire, don Federico, no falta nada. Pero nosotros no te podemos robar ni asaltar a ti. Porque tú eres tú...

Lorca, para los gitanos era "él". Los gitanos, sobre todo los de Granada, no tienen muchas letras y poco pueden saber del gran poeta que hubo en Federico García Lorca. Pero, no olvidarán nunca el gran amigo que tuvieron en Federico García, el del cutis "de verde luna". Que un día se quedó quieto, de costado, en aras de una libertad tan parecida a la de esos gitanos, de los que él mismo había escrito poco menos que "los evangélios".



notas sobre LORCA

Por Edmundo Desnoes

1

¿Qué significa la fama internacional de Federico García Lorca? En cualquier parte del mundo civilizado que uno hable de literatura española, irrumpe el nombre de Lorca. Es un escritor admirado tanto en el barrio bohemio de Nueva York como en la Universidad "Máximo Gorki" de Moscú.

Normalmente nos alegramos cuando un extranjero suelta el nombre de Lorca como una paloma de amistad. Pero no tardamos en desilusionarnos.

Afirmaría que la mayoría de las personas fuera del mundo hispano admiran a Lorca por sus valores más superficiales —por su exotismo para turistas, por sus panderetas y gitanos idílicos— que por sus elementos más profundos y perdurables. El extranjero se siente atraído por el colorido del mundo andaluz. Es la España que se exporta.

Esa España no me interesa. Considero que esos son los valores más falso de la obra lorquiana.

Lorca tiene algo de juglar. Sus poemas más populares son fáciles y espontáneos; de una facilidad casi irritante. Apenas corregía sus poemas. Le salían como los quería, casi desde el primer borrador. Sus poemas recuerdan el "no la toques más que así es la rosa" de Juan Ramón Jiménez.

Este es el verdadero gitano:

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.

El juglar está presente en muchos poemas que los extranjeros toman en serio, que consideran una creación profunda del genio español. "Ahora tengo una poesía ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas —escribe Lorca a Jorge Guillén—. Amor de morir y burla de morir".

No debemos ignorar nunca el aspecto juglaresco, la ambivalencia de la obra de Lorca; no debemos caer en el simplismo de los extranjeros que toman literalmente al poeta. O el de las personas que comienzan a leer sin profundizar los textos. Aquí Lorca escribe medio en serio, medio en broma: "Yo guardaba los dulces para comerlos después... Me gustaba tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría... Es preciso luchar con toda idea de ruina; con esos terribles desconchados de las paredes. Muchas veces yo me he levantado a medianoche para arrancar las hierbas del jardín. No quiero hierbas en mi casa ni muebles rotos" *(Así que pasen cinco años: Acto 1)*.

Lorca mismo en una ocasión se molestó de verse encasillado como poeta de la gitanería: "Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos". Aquí Lorca exagera un poco para librarse del San Benito. El granadino es, sin embargo, un poeta esencialmente andaluz: ahí está la gracia, la tristeza y la elegancia de su región natal. Los cubanos heredamos mucho de nuestros antepasados andaluces: en lo superficial y guasón, en lo profundo y arrebatador.

Pero ciertamente hay aspectos sólo entrevistos en la obra del poeta andaluz. El mismo se daba cuenta del peligro de la retórica: "Además —vuelve a escribir a Jorge Guillén— quiero dirigirte una epístola sobre la poesía y arte poética, que será un poema largo, monótono, estructurado, antidecorativo y *latazo*. ¡Ay, Poesía de mi corazón! ¡Ay, Retórica de mi voz!" Lorca estaba consciente del peligro de su gran talento, de su facilidad para la poesía retórica; además, pensaba que hablar en serio era algo así como un "latazo". Creo que pocas exclamaciones delatan más la dualidad entre los sentimientos y la facilidad de expresión: "¡Ay, Poesía de mi corazón! ¡Ay, Retórica de mi voz!"

Ya en 1927 Lorca advertía el peligro: "Vamos por dos caminos falsos; uno que va al romanticismo y otro que va a la piel de culebra y a la *cigarra* vacía".

Estoy convencido de lo que afirma Neruda sobre el camino que hubiera tomado la poesía de Lorca de no haberle sorprendido una muerte atroz. Neruda considera que Lorca iba camino de reflejar en su poesía y en su teatro una mayor conciencia social. *Poeta en Nueva York* (1930) adelanta por este camino:

Mientras tanto, mientras tanto ¡ay!
(mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el te-
(rror pálido de los directores,
las mujeres ahogadas en aceites mi-
(nerales,
la muchedumbre de martillo, de violín
(o nube.
ha de gritar aunque le estrellen los
(sesos en el muro...
porque queremos que se cumpla la vo-
(luntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.

En literatura me interesa una sola cosa: aquello que me ayuda a comprender mejor el mundo que me rodea y mis propios sentimientos. Todo lo que me distraiga de eso no pasará de ser un entretenimiento.

Hay imágenes de Lorca que son de una artificialidad extrema. Imágenes culteranas que delatan cuánto Lorca frecuentó la poesía de nuestra lengua. Esta, por ejemplo:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.

La "luna de pergamino" es nada menos que la pandereta de Preciosa y el "anfibio sendero" un camino a lo largo de la costa y los "cristales y laureles" son la arena y las hierbas del camino. Esto es ridículo y no pasa de ser un juego intelectual.

Muchas veces, sin embargo, recuerdo imágenes y pensamientos de Lorca, los recuerdo porque me ayudan a aclarar lo que me está pasando.

Lorca, por ejemplo, recrea la intensidad que adquieren ciertas horas que asociamos con instantes dramáticos de nuestra existencia, en este caso la muerte:

¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.

Jamás olvidaré esta imagen del amor carnal:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre
la mitad llenos de frío.

Cada vez que camino debajo de un árbol o veo a una persona reflejar la luz verde de alguna planta, recuerdo:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

A través de estas imágenes impresionistas de Lorca descubrí también como el aire debajo de un framboyán es rojo como sus flores.

3

Lorca visita Cuba en la primavera de 1930, invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura. Viene de Nueva York y queda maravillado con la semejanza entre Cuba y España: "¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez: La Habana surge entre cañaverales. Llegan, palma y canela, los perfumes de América con raíces, la América de Dios, la América española..."

A través de un comentario aparentemente frívolo, destaca la lucha entre Cuba y Estados Unidos: "La influencia de Estados Unidos en el mundo se cifra en los rascacielos, en el *jazz* y en los *cocktails*. Eso es todo. Nada más que eso. Y en *cocktails,* allá en Cuba, en nuestra América, hacen cosas mucho mejores que las yanquis. En Cuba, sí, donde precisamente cree tener más potencialidad el espíritu norteamericano".

En Cuba Lorca olvidó la extrañeza que le había producido la vida norteamericana. Aquí se sentía en su casa. Inclusive durante una visita a la Universidad de La Habana se unió a un grupo de alumnos que salieron a manifestar contra un aumento de la tarifa de la luz eléctrica. Lorca se puso a la cabeza de la manifestación. Era la primera vez en su vida que tenía una experiencia de esta naturaleza.

Un profesor le preguntó en la Universidad el significado de la reiteración de la palabra "verde" en el *Romance sonámbulo,* y Lorca respondió: "Pues, verde".

Aparte de estas anécdotas, su visita a Cuba fue fructífera. Estimuló el desarrollo de nuestra poesía afrocubana, influyendo en un joven poeta cubano: Nicolás Guillén, que un año más tarde publica *Sóngoro Cosongo,* su primer libro de poesía. A partir de ese momento Guillén comienza a adentrarse en lo más popular de la vida cubana hasta producir el poema más revelador de nuestra convivencia cubana: *West Indies Ltd.*

El poema que Lorca escribió en Cuba es bastante flojo, aunque capta muy bien la musicalidad de nuestro pueblo. Algunas de sus imágenes no dejan de captar con nitidez aspectos de nuestra vida:

Iré a Santiago.
¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.
Siempre dije que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra...
Brisa y alcohol en las ruedas.
Iré a Santiago.
Calor blanco. Fruta muerta.
Iré a Santiago.
¡Oh bovino fresco de cañaveral!

Oda a Federico García Lorca

*Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.*

*Porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos:
por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre
y tragan cintas rotas, y se matan a besos,
y se visten de blanco.*

*Cuando vuelas vestido de durazno,
cuando ríes con risa de arroz huracanado,
cuando para cantar sacudes las arterias y los dientes,
la garganta y los dedos,
me moriría por lo dulce que eres,
me moriría por los lagos rojos
en donde en medio del otoño vives
con un corcel caído y un dios ensangrentado,
me moriría por los cementerios
que como cenicientos ríos pasan
con agua y tumbas,
de noche, entre campanas ahogadas:
ríos espesos como dormitorios
de soldados enfermos, que de súbito crecen
hacia la muerte en ríos con números de mármol
y coronas podridas, y aceites funerales:
me moriría por verte de noche
mirar pasar las cruces anegadas,
de pie y llorando,
porque ante el río de la muerte lloras
abandonadamente, heridamente,
lloras llorando, con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas.*

*Si pudiera de noche, perdidamente solo,
acumular olvido y sombra y humo
sobre ferrocarriles y vapores,
con un embudo negro,
mordiendo las cenizas,
lo haría por el árbol en que creces,
por los nidos de aguas doradas que reunes,
y por la enredadera que te cubre los huesos
comunicándote el secreto de la noche.
Ciudades con olor a cebolla mojada
esperan que tú pases cantando roncamente,
y silenciosos barcos de esperma te persiguen,
y golondrinas verdes hacen nido en tu pelo,
y además caracoles y semanas,
mástiles enrollados y cerezas
definitivamente circula cuando asoman
tu pálida cabeza de quince ojos
y tu boca de sangre sumergida.*

*Si pudiera llenar de hollín las alcaldías
y, sollozando, derribar relojes,
sería para ver cuándo a tu casa
llega el verano con los labios rotos,
llegan muchas personas de traje agonizante,
llegan regiones de triste esplendor,
llegan arados muertos y amapolas,
llegan enterradores y jinetes,
llegan planetas y mapas con sangre,
llegan buzos cubiertos de ceniza,
llegan enmascarados arrastrando doncellas
atravesadas por grandes cuchillos,
llegan raíces, venas, hospitales,
manantiales, hormigas,
llega la noche con la cama en donde
muere entre las arañas un húsar solitario,
llega una rosa de odio y alfileres,
llega una embarcación amarillenta,
llega un día de viento con un niño,
llego yo con Oliverio, Norah,
Vicente Aleixandre, Delia,
Maruca, Malva Marina, María Luisa y Larco,
la Rubia, Rafael, Ugarte,
Cotapos, Rafael Alberti,
Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre,
Molinari,
Rosales, Concha Méndez,
y otros que se me olvidan.*

*Ven a que te corone, joven de la salud
y de la mariposa, joven puro
como un negro relámpago perpetuamente libre,
y conversando entre nosotros,
ahora, cuando no queda nadie entre las rocas,
hablemos sencillamente como eres tú y soy yo:
para qué sirven los versos si no es para el rocío?
Para qué sirven los versos si no es para esa noche
en que un puñal amargo nos averigua, para ese día,
para ese crepúsculo, para ese rincón roto
donde el golpeado corazón del hombre se dispone a
(morir?*

*Sobre todo de noche,
de noche hay muchas estrellas,
todas dentro de un río
como una cinta junto a las ventanas
de las casas llenas de pobres gentes.*

*Alguien se les ha muerto, tal vez
han perdido sus colocaciones en las oficinas,
en los hospitales, en los ascensores,
en las minas,
sufren los seres tercamente heridos
y hay propósito y llanto en todas partes:
mientras las estrellas corren dentro de un río inter-
(minable
hay mucho llanto en las ventanas,
los umbrales están gastados por el llanto,
las alcobas están mojadas por el llanto
que llega en forma de ola a morder las alfombras.*

*Federico,
tú ves el mundo, las calles,
el vinagre,
las despedidas en las estaciones
cuando el humo levanta sus ruedas decisivas
hacia donde no hay nada sino algunas
separaciones, piedras, vías férreas.*

*Hay tantas gentes haciendo preguntas
por todas partes.
Hay el ciego sangriento, y el iracundo, y el
desanimado,
y el miserable, el árbol de las uñas,
el bandolero con la envidia a cuestas.*

*Así es la vida, Federico, aquí tienes
las cosas que te puede ofrecer mi amistad
de melancólico varón varonil.
Ya sabes por ti mismo muchas cosas,
y otras irás sabiendo lentamente.*

Pablo Neruda

UN BESTIARIO APOCALITICO

Por Pablo Armando Fernández

En los últimos días del mes de Junio, o tal vez en los primeros días de Julio del año 1929 llega a la ciudad de Nueva York el poeta español Federico García Lorca. Inmediatamente se instala en una de las habitaciones del John Jay Hall, de la Universidad de Columbia y allí permanecerá hasta su salida para Cuba en la primavera de 1930.

Los fervorosos de la obra lorquiana han especulado sucesivas veces sobre los motivos del viaje del poeta a Norteamérica. Se hacen alusiones a una dolorosa experiencia en el amor, a la que el poeta parece haberse referido en conversación amistosa, pero de la cual nada se sabe. Los Sonetos del Amor Oscuro jamás se han publicado y lo que el poeta nos deja de aquella temporada suya en el infierno es el libro más poderoso y auténtico de toda su obra: "Poeta en Nueva York".

Don Angel del Río, su más acucioso conocedor, ha ventilado muchas de las extrañezas, de las torceduras e intimidades del libro. Están para hacerlo esclarecedor las conversaciones personales, la anécdota, el paisaje, la compañía de aquellas horas con el poeta, reveladores todos del meollo de su verso americano.

Aconseja del Río a los que se aventuren en el estudio de este libro, que pongan su atención particularmente en tres cuestiones que él considera fundamentales: su relación con la literatura norteamericana, su relación con el tema negro y su relación con el surrealismo.

Con respecto a la literatura norteamericana y la influencia que ésta haya podido ejercer en el poeta, del Río nos facilita algunos datos: Lorca conocía y frecuentaba entre los libros que tenía en su cuarto del Hall, en traducción española, el libro de Dos Passos "Manhattan Transfer", y la versión castellana de Angel Flores "Tierra Baldía", del libro de Eliot. Creo firmemente que ni "Manhattan Transfer" ni "The Waste Land" son en ningún momento componentes esenciales en la formación de ese cuerpo integral que son los poemas de Nueva York. Lo esencial y nuevo en esos poemas son su encuentro con el mundo negro, con la gran ciudad y sus terrores, y la mirada que echa el poeta por primera vez a su propio pasado.

Pese a manifestar las diferencias esenciales entre los dos poetas —Eliot es un poeta profundamente intelectual; Lorca es un poeta "sorprendentemente natural"—, señala del Río la relación que hay entre algunos versos del poema "Una partida de ajedrez" de Eliot con el poema "Oficina y denuncia" de García Lorca, y aconseja se haga un análisis comparado de ambos textos, que él considera provechoso. Yo no dudo que pueda ser entretenido entregarse a tal tarea pero me parece en extremo ocioso, pues si es cierto que en la poesía de estos poetas concurren por elección los mismos temas: la muerte, la destrucción, la inutilidad de la civilización moderna, siempre amenazadora, es más cierto que por ser ambos poetas tan distintos, lo que en uno pudiese ser un estado anímico, una disposición de ánimo, en el otro siempre sería pasión. Pasión por la criatura humana, por el sufrimiento y el abandono, por la soledad a la que se halla sometido el hombre en la gran ciudad. Claro que esta elección de temas no es pura coincidencia, sólo que Lorca era un poeta vital, "de una infinita ternura, pero de una inaplacable violencia" nos diría alguna vez el Rev. Leocadio Lobo.

Estos temas recorren toda la trayectoria de la obra lorquiana. El otro, el que añade a su conocimiento y simpatía por el hombre de pueblo: el negro, la explotación y la miseria, el horror de la vida del negro en Harlem, no es jamás un hallazgo literario, un deseo de "negrear", como pudo haber antes "gitaneado". El negro de Lorca nunca es pintoresco, ni es melancólico, no es el negro de Langston Hughes, ni el negro por aquellos años en boga en las Antillas.

Las relaciones que "Poeta en Nueva York" tiene con el surrealismo son todas muy evidentes. Angel del Río, en su prólogo a la edición inglesa del libro, nos informa cómo fueron los primeros contactos de Federico con este movimiento y uno de sus propagadores: Louis Aragón en 1925. Su amistad con Dalí, los poetas españoles de su generación y la poesía de aquella época son los pasos naturales que da un poeta para acercarse a los poetas de su época. Para los conocedores de la poesía de Lorca no serán nunca ni secreto ni sorpresa sus imágenes contorsionadas y refulgentes, sus visiones proféticas soterradas y alusivas, surreales. Los primeros poemas de Nueva York están fechados en el mes de agosto de 1929. Aquella, su primera salida a ver la ciudad no puede ser más alucinante.

Lorca es el artista capaz de transfigurarlo todo con sólo la mirada y de expresar sus visiones acertadamente. El contacto con la pavorosa ciudad, con la terrible realidad de la civilización norteamericana despiertan en el poeta una "nueva vocación", abandona las formas tradicionales de su poesía (**entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal**) y se expone a todos los riesgos, a todos los peligros y las amenazas de su nueva existencia (**dejaré crecer mis cabellos... Tropezando con mi rostro distinto de cada día**).

Ha penetrado la gran maraña de la selva de "alambres y de hierro", el gran zoológico donde los árboles han sido mutilados. Ha penetrado en su propia, enorme soledad al enfrentarse con la ajena multitudinaria. Es la hora dolorosa del recuento, de las confesiones, de las búsquedas entrañables: su destino como hombre y como artista. Busca su infancia el candor de sus doce años ignorantes del dolor y la miseria. Allá quedaron las alegrías del asombro en sus pequeños ojos de 1910. Y allá quedaron los años de la adolescencia, de los amigos, la universidad, los paseos y las conversaciones, los juegos, el amor, la juventud.

Los tres poemas que siguen a su "Vuelta de paseo" que inicia el libro: "Intermedio", "Fábula y Rueda de los Tres Amigos" y "Tu infancia en Menton" son los poemas desgarradores de sus memorias, el hombre consigo mismo, con el dolor que lo separó de su tierra, con la pasión amarga y retorcida que lo volvía extranjero, extrañamente lanzado a las calles y a los parques de Nueva York, que no es París, ni Roma, ni Londres, que no es Europa, que no es una ciudad de las Españas históricas, sino esa armazón de ojos dilatados y bocas amargas.

Estos son los poemas ruinosos, los poemas de la vida que se escurre dejando un sedimento de rencor e ironía. Los poemas donde el poeta se mira a sí mismo, a sus frustraciones: el amor que fracasa, la alegría que se pierde. Poemas necesarios para ese momento que Dámaso Alonso llamó su "nueva vocación". Y este rompimiento con el pasado, esta violenta decisión de renovarse, hacen posible que su mirada penetre en otra realidad más vigorosa, más pura y auténtica: "Norma y Paraíso de los Negros". Lorca no descubre a los negros, no los ve como a seres exóticos, o seres primitivos y elementales, por eso Lorca no necesita redimirlos, no necesita evangelizarlos, por eso el negro jamás le resultará gracioso, ni pintoresco, sino una fuerza telúrica, una imantación, una gracia. Los negros en América son la expresión de la voz primitiva, la voz de la inocencia y por consiguiente la voz futura.

No es el negro, es Harlem martirizada. Harlem con sus judíos pobres y sus hispanoamericanos. Es la selva organizada donde cae el hombre víctima de la explotación. Allí sólo queda en pie la sangre que fluye colérica sin encontrar salida. Allí la fuerza vital es sometida a la desintegración: el hombre prístino sometido a la oscuridad anónima, a la mansedumbre animal, a la fiereza animal. El, que anduvo desesperado, entre las calles llenas de una violenta agonía, no puede menos que testificar el caos, la deshumanización y la ruina. Visión apocalíptica de la ciudad que el poder, la perversión y el odio socavan y destruyen.

"Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!"

Lorca ha reconocido en el negro americano, por su autencidad, la única fuerza capaz de transformar la gran selva de hormigón y metales en el paraíso, antiguo perdido, y será la sangre del negro y de los pobres de la tierra la que revitalice la endémica sociedad capitalista. El negro es la revolución futura.

Los poemas que siguen a su visión de Harlem, repulsivos, terribles: "Paisaje de la multitud que vomita" que es el anochecer en la playa de Coney Island, y "Paisaje de la multitud que orina", la noche en el Battery Place, muestran la descomposición, el vacío, el horror de un mundo concebido en la posesión del dólar, donde los valores humanos han perdido toda significación. La multitud enfebrecida, ebria, el policía y la prostituta, la parturienta y el desocupado, los bebedores de la ira, el vicio, la incomunicación y la desesperanza son los personajes que transitan ese paisaje de alucinaciones. El crimen sin testigo y el crimen impúdico. La muerte en los ojos de los adolescentes y en los ojos de los niños, la muerte como una llaga purulenta que todo lo contamina: la muerte por violencia. Todo el horror que el poeta desconocía, el horror a golpetazos ciegos, en la soledad multitudinaria.

Nueva York enferma, hiere. Otro poeta que vivió la ciudad, enfermo, huyó al campo a decirnos su pasión y su muerte. José Martí anduvo también entre las montañas en el día de sus angustias. Lorca se va al campo. Se vuelve a la naturaleza a recuperar su fe, la inocencia que la ciudad maculó.

Ya no se quejará de las cosas que no encontró en el bosque. Vino a la selva huyendo y salió de la selva perseguido. Stanton, el hijo del campesino en uno de los poemas, es el juego y la caricia, es el candor y en el mundo limpio de la naturaleza no temerá perderlos. Stanton no tiene que dejar de ser niño. La guerra de los hombres, la lucha de los demonios de la carne no se lo arrebatará (Oda a Walt Whitman). Su niño no tiene que convertirse en eso para salvarse de la muerte. (Balada de la gran guerra). Cuando el poeta regrese, llevará consigo los diez años del pequeño Stanton y su voz y su mirada. No teme a su ternura y puede amar la sencillez y la hermosura.

"Nueva York de cieno ¿qué angel llevas oculto en la mejilla?" ¿Qué fascinación ejerce ese mundo voraz y cruel sobre quienes lo habitan? ¿Dónde quedaron el amor, la valentia, el entusiasmo? Lorca no lo sabe. Hart Crane, poeta y contemporáneo de Lorca no lo sabe. Por eso cuando se conocen ocasionalmente, ninguno de los dos se entera de que ambos están atrapados en la misma desesperación. Whitman que duerme junto al río, tampoco lo sabe. América es una enorme máquina de guerra. La corrupción ha destruído el sueño americano. Nadie se entera, otras grandes ciudades fueron así.

Lorca huye de Nueva York, la pesadilla ha concluído.

Veinticinco años después "Poeta en Nueva York" es un gran reto.

Ni Eliot, ni Dos Passos, ni la lectura de

"Sin Novedad en el Frente" de Remarque, que aparentemente inspiró ese hemoso y terrible poema "Balada de la Gran Guerra", ni el aliento profético de Whitman, ni el surrealismo de aquellos días, podrán orientar al que se aventure en la lectura del libro de Lorca en Nueva York.

Veinticinco años después, cuando las posibles influencias en Lorca de autores extranjeros son un poco menos que la academia, el libro de Nueva York es el más poderoso inspirador de los jóvenes poetas norteamericanos. La traducción al inglés que hizo Ben Belitt (Poet in New York, publicado por Grove Press) se posesiona de una nueva voz que crea el extraordinario poema que es "Howl" de Allen Ginsberg. Toda la pasión, toda la fuerza, toda la violencia, el horror, la cólera, la hermosura de las líneas de "Poeta" entrarán por la puerta nueva de la poesía norteamericana. Michael McClure y John Wieners recibirán el aliento de esta gran poesía que se inicia con el español Federico García Lorca.

Nada más lejos de mi intención que hacer un análisis del libro de Lorca, en el sentido escolástico. Pero hay cosas que por su significación deben ser señaladas. El color, la gracia de la imagen lorquiana anterior a esta época y posterior a "Poeta" desaparecen casi en su totalidad en los versos neoyorquinos. El libro es un enorme bestiario con el que él decide poblar la jungla que es Nueva York. Caballito de mar, jaca, toro, gato, rana, cangrejo, gallo, león, caballo, alacrán, corza, cocodrilo, mono, ardilla, gallina, pez, cigüeña, sapo, oso, mula, buey, caimán, pingüino, gaviota, camello, hipopótamo, gacela, vaca, pulpo, faisán, paloma, araña, lombriz. Este es el mundo que recrea McClure y Wieners. El paisaje es un paisaje animal, la conducta del hombre lo es también, la sensibilidad, la inteligencia, el candor y el odio y la barbarie y el crimen son también animales.

"Poeta en Nueva York" es todo esto y es también la sabiduría, el profundo conocimiento del corazón humano y el don profético.

Dentro de la obra de Federico García Lorca, "Poeta en Nueva York" es lo que fuera "Una Temporada en el Infierno" para Rimbaud y "El libro de las Profecías "para William Blake.

EL CRIMEN FUE EN GRANADA

I

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico.
—sangre en la frente y plomo en las entra-
(ñas—.
...Que fué en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!— en su Granada...

II

EL POETA Y LA MUERTE

Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
—Ya el sol en torre y torre; los martillos
en yunque —yunque y yunque de las fraguas.
Hablaba Federico,
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.
"Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!"

III

Se le vio caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

Antonio Machado

EN LA MUERTE DE UN POETA

QUE penumbra de dalia desterrada!
Qué eclipse de guitarra y romancero!
Qué apagarse de trenzas y toreros
yerra doliente por tu madrugada!

Salgo al aire con pala y con azada
buscando por el cielo derrotero
que me lleve a cavar entre luceros
la tumba pura para ti soñada.

Acuesta allí sobre plumón ocioso
tu desmayo final bajo la suave
ala de un ángel trágico y hermoso.

De tu dulce dormir dame la clave.
Levántate una noche y silencioso
muéstrame un signo y tírame la llave.

Emilio Ballagas

cronología de GARCIA LORCA

1898

5 de junio. Nace en Fuentevaqueros, provincia de Granada. Sus padres: Federico García Rodríguez, hacendado, y Vicenta Lorca, maestra.

Aprende las primeras letras con su madre, y con el maestro Antonio Rodríguez Espinosa.

Alumno en un colegio de Almería, luego en Granada.

Estudia Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Granada. Estudia piano y guitarra.

1915

Escribe sus primeras poesías.

1917

Febrero. Publica su primer trabajo literario: un artículo sobre el centenario de Zorrilla, en Granada. Viaja por Castilla.

1918

Publica en Granada su primer libro: **Impresiones y paisajes** (prosa).

1919

Primavera. Marcha a Madrid, a la residencia de Estudiantes, donde pasará los meses de curso hasta 1928. Conoce a Buñuel, Marquina, Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez. Publica poesía por primera vez: **Balada de la placeta.**

1920

22 de marzo. Estrena **El maleficio de la mariposa** en el teatro Eslava, de Madrid. Dirección de Martínez Sierra, bailes de La Argentinita.

1921

Publica en Madrid su primer libro de versos **Libro de poemas.** Juan Ramón Jiménez incluye en **índice** poemas suyos. Comienza a escribir algunos poemas de **Canciones.**

1922

Fiesta del cante jondo en Granada organizada por Falla y Lorca. Publican **El cante jondo (cante primitivo andaluz).** Escribe alguno de los poemas de **Poema del cante jondo.**

1923

Fiesta de los Reyes Magos en Granada: García Lorca construye un teatrito de muñecos en su casa y estrena **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (inédita)**, representando además el **Auto de los Reyes Magos** (anónimo del siglo XIII) y **Los dos habladores,** entremés de Cervantes. Decorados de García Lorca, comentarios musicales de Debussy, Ravel, Albéniz y Pedrell, que Manuel de Falla ejecuta.

Dibuja.

Se licencia en Derecho, con Guillermo de Torre.

1924

Termina **Canciones.**

Comienza el **Romancero Gitano.**

Bosqueja **Doña Rosita la soltera.**

1925

Termina en Granada **Mariana Pineda.** **Inicia** su correspondencia con Jorge Guillén. Estancia en Cadaqués con Salvador y Ana María Dalí.

1926

Abril. Publica en la Revista de Occidente la **Oda a Salvador Dalí.** Lee públicamente poemas de sus libros en preparación **Suites, Canciones, Cante jondo, Romancero gitano.**

1927

Abril. Publica **Viñetas flamencas,** en **Murcia** (suplemento literario de La Verdad). Publica en Málaga, en las ediciones Litoral, de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, el libro **Canciones,** con poemas de 1921-24.

Mayo. En Cadaqués o en Figueras con Dalí y Sainz de la Maza, trabaja en su obra (desconocida) **El sacrificio de Ifigenia.**

Junio. Expone 24 dibujos en Barcelona. Margarita Xirgu estrena en Barcelona **Mariana Pineda,** con decorados de Dalí; en Madrid se entrenará el mes siguiente.

Publica activamente poemas y ensayos durante todo ese año.

1928

Abril. Funda **gallo,** suplemento literario, de El Defensor, de Granada. Publica **Historia de este gallo, La docella, el marinero el estudiante** y **El paseo de Buster Keaton.**

Junio. Publica el **Primer romancero gitano.**

1929

Primavera. Marcha a Nueva York, vía Inglaterra y Escocia. Estudiante en Columbia University.

1930

Dicta conferencias en Nueva York, armoniza canciones para La Argentinita. Escribe gran parte de **La zapatera prodigiosa.** En la primavera viene a Cuba, invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura. Escribe "Fragmentos de prosa de un tipo curiosamente surrealista" en La Habana, y algunas escenas de **Así que pasen cinco años.** Publica **La degollación del Bautista** en la Revista de Avance, y **Son de negros,** en Musicalia, ambas de La Habana.

Regresa a España en el verano y estrena en Madrid la versión breve de **La zapatera prodigiosa.**

1931

Marzo. Lee y publica poemas de **Poeta en Nueva York.**

Mayo. Publica en Madrid **Poema del cante jondo.**

Escribe **Retablillo de don Cristóbal.** Trabaja en **Amor de don Perlimplín.**

1932

Publica en Residencia, Madrid, **La imagen poética de don Luis de Góngora.**

1933

Funda y dirige con Eduardo Ugarte, el teatro universitario español **La Barraca.**

Josefina Díaz estrena **Bodas de sangre en** Madrid.

Estrena **Amor de don Perlimplín con Belisa, en su jardín.**

Publica la **Oda al rey de Harlem,** en Cuatro Vientos, de Madrid.

Colabora en las representaciones de **El amor brujo,** de Falla.

Viaja a Argentina, Uruguay, Brasil.

Lola Membrives representa en Buenos Aires **Bodas de sangre, Mariana Pineda y La zapatera prodigiosa.** Dirige **La dama boba,** de Lope de Vega.

Publican en México su **Oda a Walt Whitman.**

1934

Margarita Xirgu estrena **Yerma** en Madrid. Publica **El llanto** (Casida del llanto), **Canción de la muerte pequeña** y **Poética,** poemas.

1935

Enero. Trabaja en **La destrucción de Sodoma.**

Primavera. Publica **Tierra y luna.**

Marzo. Lee **Llanto por Ignacio Sánchez Mejía,** en el teatro Español, Madrid y en Sevilla. El 18 se estrena en Madrid la versión ampliada de **La zapatera prodigiosa,** que él dirige.

Mayo. El Guiñol La Tarumba representa **El retablillo de don Cristóbal,** en la Feria del Libro de Madrid.

Publica **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías** y **Seis poemas gallegos.**

En Nueva York se estrena **Bitter Oleander (Bodas de sangre).**

Estrena **El retablillo de don Cristóbal.**

Agosto. Prepara **Poeta en Nueva York** para las prensas. Termina **Doña Rosita,** que lee en septiembre en Barcelona a la compañía de Margarita Xirgu.

Octubre. Publica **Nocturno del hueco,** en Caballo Verde para la Poesía, revista de Pabló Neruda.

Diciembre. Margarita Xirgu estrena en Barcelona **Doña Rosita o el lenguaje de las flores.** Lee **Poeta en Nueva York.**

Publica seis poemas inéditos en Almanaque Literario.

1936

21 de enero. Publica **Bodas de sangre** en las ediciones de Cruz y Raya.

2 de febrero. Publica **Gacela de la muerte clara** con el título de **Casida de la huida.**

Abril. Publica **Primeras canciones** (1922).

Junio. Lee en Madrid a Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Guillermo de Torre y otros **La casa de Bernarda Alba.**

10 de junio. Publica en El Sol su **Diálogo con un caricaturista salvaje** (Bagaría).

Junio-julio. Pura Ucelay ensaya **Así que pasen cinco años.**

Prepara una nueva tragedia: **La destrucción de Sodoma.**

16 de julio. Sale de Madrid para Granada.

Julio. Muege asesinado por el fascismo.